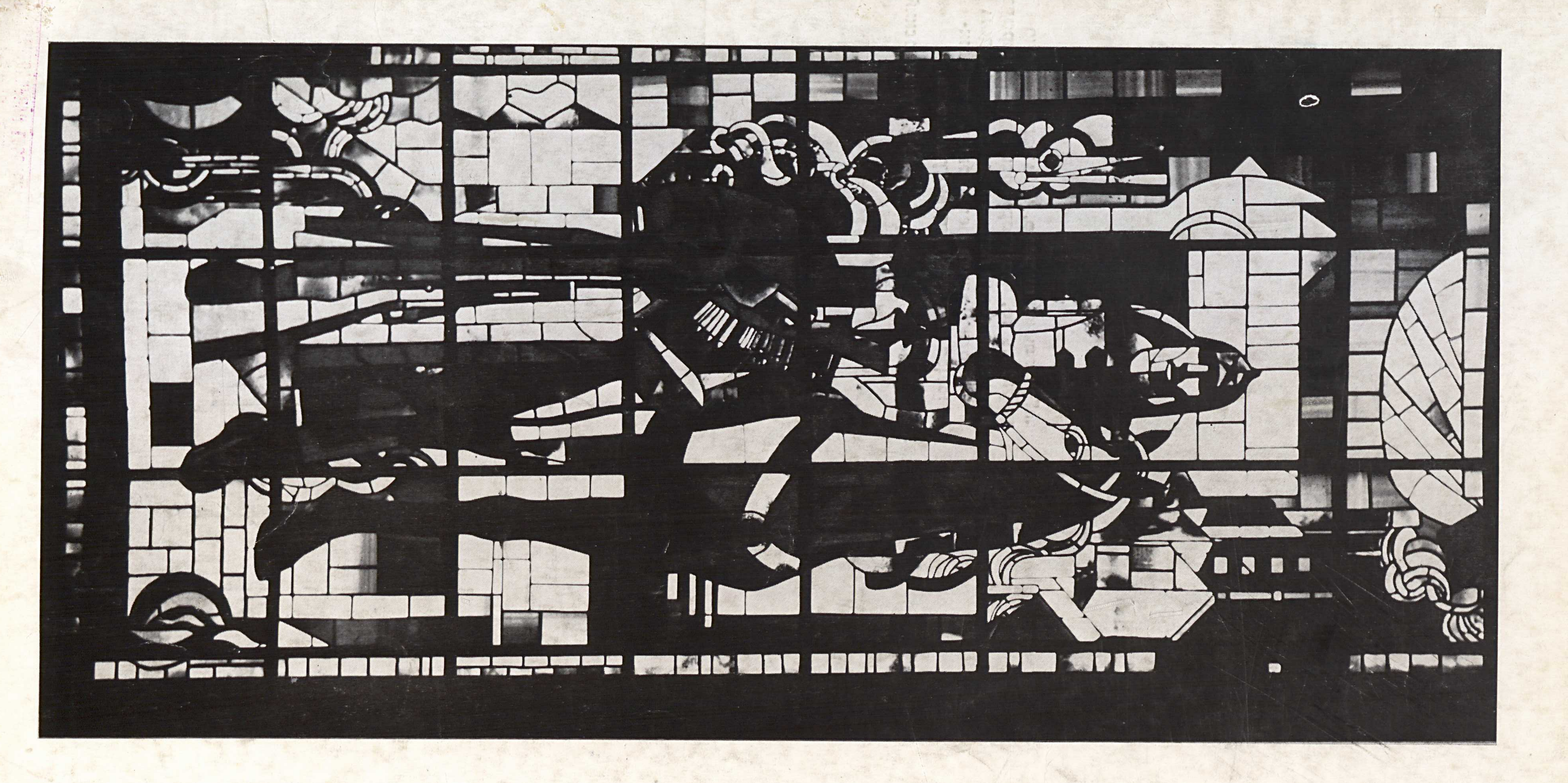


11 252 1978

Декоративное искусство СССР



...Гениально, широко, небывало широко выразить то, что творилось в душе народа в течение сотен лет, что было под спудом и что освободила революция, освобождающая каждую индивидуальность.

А. В. Луначарский





В. Баранов-Россине
Плакат «365 революционных дней». 1918

Знамя одного из профсоюзов петроградских железнодорожников

В. Лебедев
Плакат для «Окна РОСТА» «Литье»

Н. Альтман
Композиция «Петрокоммуна». 1919



Долгая жизнь «искусства дня»

Александр Боровский

Благодаря новым пластам, постоянно открывающимся нам в художественной жизни первых лет Октября, это время не отодвигается с годами: скорее, наоборот, становится ближе, конкретнее в деталях, зримее. Так, рельефнее и четче становится облик интереснейшего явления в художественной культуре 1918—1922 годов, которое современники назвали полузабытым сейчас термином «искусство дня». «Плакат, реклама, афиша... создаются ради практического назначения. Это не форма «выражения» творческих устремлений художника, а средство воздействия для достижения определенных целей... Не претендующие на вечное значение, они — в полном смысле слова — формы искусства дня: рожденные сегодняшним днем, они умирают с его закатом» [1]. Красноречивая формула Н. Тарабукина на сегодняшний взгляд во многом уязвима. Она несправедлива по отношению к большому кругу художников, которые в формах агитационного искусства создали непреходящие ценности. Она достаточно расплывчата и не включает целый ряд жанров, развивающихся в этих временных пределах под неумолимым знаком «однодневности»: оформление массовых празднеств, например, или монументальная пропаганда, осуществлявшаяся тогда в заведомо непрочных, совсем не «вечных» материалах. Словом, понятие «агитационно-массовое искусство», бытующее сейчас, и точнее и глубже. И все же есть в формуле молодого исследователя молодого советского искусства притягательная сила, заставляющая снова вслушаться в это энергичное словосочетание — уж очень органично входит оно в контекст художественной жизни тех лет, доносит до нас дыхание времени — категоричного, волевого, решительного.

«Умри мой стих, умри, как рядовой...» — пафос хрестоматийных строк Маяковского распространим на все виды «искусства дня». Революция требовала от искусства немедленных, неотложных решений; заведомая временность, физическая непрочность художественных произведений не принималась в расчет. Художники были призваны «... использовать материал не со стороны его прочности, а со стороны его максимальной ударной силы» [2].

Праздничная метаморфоза суровых городских улиц длилась всего два-три дня, на графическую разработку денежных знаков отводилось две недели, а кто измерит жизнь плаката на городской стене... «Я раскрасил афишу от руки. Тоня шла с афишами и обойными гвоздочками по Невскому и, где влезал гвоздь, приколачивала тотчас же срываемую ветром афишу» [3], — воспоминания Маяковского не просто бытовой набросок, но характерная примета времени: речь идет о боевом плакате к «Мистерии Буфф», первой постановке первой советской пьесы.

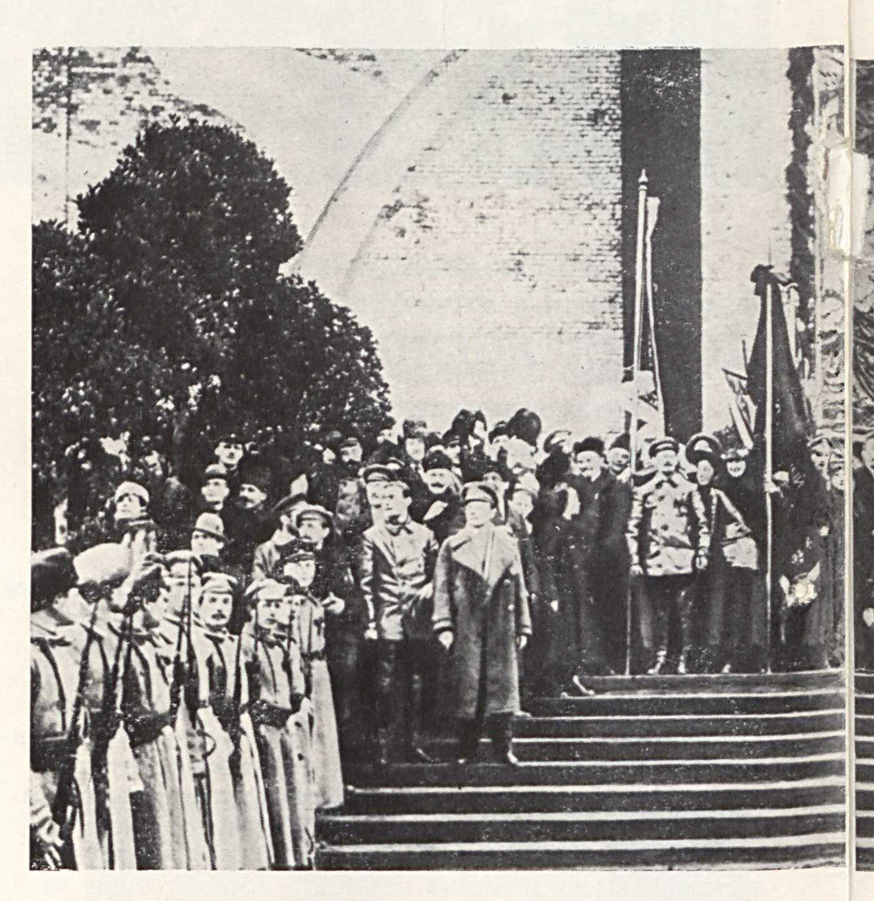
Неотложность, срочность, немедленность выполнения социального заказа и, как оборотная сторона медали, физическая недолговечность произведения понимались мастерами молодого советского искусства как своего рода функциональность. Их волновало не сохранность, но реальная действенность, агитационная работа произведения. Известно письмо Д. Штеренберга В. И. Ленину, в котором художник, озабоченный тем, что агитационный фарфор попадает коллекционерам, а не на столы рабочих и крестьян в качестве бытовой посуды, просит восстановить справедливость [4].

В «Резолюции по вопросу об изобразительных искусствах» Первая всероссийская конференция пролетарских культурно-просветительских организаций призывала: «...пронизывать и насыщать всю жизнь пролетариата искусством» [5]. Это была одна из многочисленных, принятых в первый год Советской власти различными организациями резолюций, оформлявших мощное, снизу, от широчайших народных масс идущее требование «... адекватно, гениально, широко, небывало широко выразить то, что творилось в душе народа в течение сотен лет, что было под спудом и что освободила революция, освобождающая каждую индивидуальность» [6]. Планировалась гигантская творческая работа, направленная на жизнестроительство, на обновление сознания масс, работа, связанная и с целенаправленной организацией окружающей среды. Первые революционные празднества дали своего рода модель такой организации — формирующая роль художника здесь была очень велика: от решения оформления города в целом до проектирования нагрудных значков каждого участника демонстраций. Тем не менее целенаправленное, капитальное формирование среды (урба-

пистической, бытовой и т. д.), вследствие вполне понятных материально-технических условий, на раннем этапе существования советского искусства не представлялось возможным. «Искусство дня», оперировавшее недолговечными, хрупкими материалами — фанерой, гипсом, холстом, бумагой, не в силах было перестроить урбанистическую среду, переформировать предметный мир. Зато «изменить внешность городов» (А. Луначарский), внести зримые, каждому заметные коррективы в образное наполнение тех или иных элементов городского пространства, идеологически активизировать его, организовать визуальное восприятие было ему по силам.
Не может не восхищать молодая энергия, творческая алчность, с которой деятели юного советского искусства принялись за эту задачу. Этот вдохновленный революцией пафос выразился в широком и всеобъемлющем художественном движении, идейным и эмоциональным стержнем которого стали положения ленинского плана монументальной пропаганды.
Эта молодая художественная алчность, свойственная в ту пору мастерам различных поколений, проявилась не просто в жажде новаторства и острейших выразительных средств, для нее характерен поиск новых и новых объектов в городской среде, которые брались «в работу», которым сообщалось открыто агитационное звучание. Революционное искусство не терпело пустоты, оно стремилось наложить свою печать на все городское пространство: «Давайте все пустые заборы, крыши, фасады, тротуары распишем во славу Вольности», — писал В. Каменский. Поначалу из поля зрения художников выпала такая традиционная примета города, как вывеска. Тотчас же «Искусство коммуны» обращает на это внимание: «... именно вывески, благодаря своей общедоступности, играют громадную роль в эстетической жизни города»[7], а в Витебске уже объявляется конкурс на лучшие вывески 60 трудовых школ[8].
Городская среда внимательно «просматривалась» с точки зрения пригодности ее традиционных элементов для целей агитационного искусства: «С той же агитационной целью новые названия улиц должны быть зафиксированы на постоянных досках или столбах, отличных от шаблонного приема наименования улиц»[9]. Сама улица революции с ее зримыми приметами разрухи и войны, с витринами брошенных магазинов подсказывала средства активизации городской среды: «Может быть, близкое будущее создаст особые павильоны и витрины, где вместо заманчивых окороков (как теперь) будут выставляться произведения искусства»[10], — мечтательно писал современник весной 1918 года, а уже через год с небольшим эти витрины будут обожжены дыханием «пылких», по выражению Ю. Тынянова, «Окон РОСТА».
«Искусство дня» не ограничивалось языком, с которым революционная улица говорила с многотысячной аудиторией. Рядом с «многосаженным» искусством улиц развивались в те дни совершенно иные его виды, в которых ранее фактор времени если и присутствовал, то только в качестве «вечной» величины: геральдика, разного рода официальная и служебная графика. Революция, разом опрокинув прежнюю эмблематику, требовала немедленных, коренных перемен от художественных систем, оперировавших долговременными изобразительными элементами, изменения в которых ранее назревали в течение десятилетий. Процесс выработки новой эмблематики проходил и организованным путем — посредством нескольких официальных конкурсов — и стихийно, в ходе оформления массовых празднеств, разработки эмблем профессиональных союзов, изготовления знамен. Эскизы знамен выполняли многие профессиональные художники, среди них — С. Чехонин; на знамени работы художницы С. Ильинской впервые появился герб, соответствующий утвержденному позднее официальному гербу республики.
Не менее интересны знамена, которые смело можно причислить к народному искусству. Выполненные безымянными авторами, они сочетают трогательно неумелые аллегорические изображения, почерпнутые из самых разнообразных изобразительных источников, и геральдические мотивы, необыкновенно серьезные, «предметные», переданные бережно и уважительно. Подобная «предметность» мотивов земледельческого и промышленного труда, отказ от графической стилизации перейдет и в лучшие образцы профессионального искусства —



Знамя одного из профсоюзов петроградских железнодорожников.



На Красной площади в день празднования первой годовщины Великой Октябрьской социалистической революции. 1918



Знамя одного из профсоюзов петроградских железнодорожников.

в эскизы марок и печатей Н. Альтмана, эскиз серебряного рубля С. Лебедевой, необыкновенно «весомого», монументального при малых размерах. В конце 1919 года главной ударной силой «искусства дня» становится политический плакат.
В первые месяцы революции плакат чаще всего носил отвлеченно символический характер и не был связан с конкретной военной и политической ситуацией, как позднее, когда он стал, по словам В. Маяковского, «протокольной записью труднейшего трехлетия революционной борьбы» [11]. Это был уникальный рукописный плакат, «расцветающий», по выражению Н. Акимова, на гигантских фанерных щитах в дни революционных празднеств. Впрочем, фактор времени, осознание его роли, входит в образную структуру плаката уже тогда: к празднованию первой годовщины Октября В. Баранов-Россине создает плакат «365 революционных дней» — образ триумфальной колесницы, управляемой твердой рукой рабочего. Цифра не нуждалась в комментариях — ровно столько дней выстояла республика, это отзывалось в сердце каждого!



Появившийся позднее тиражный плакат — типографский и трафаретный — аккумулировал изобразительную силу и цветовую энергию своего предшественника, точно так же, как он впитал самые разнообразные традиции — журнального рисунка, лубка, композиционных приемов новейших художественных течений. Можно назвать и другие слагаемые предыстории советского плаката, влиявшие чаще опосредованно, чем прямо, на его стремительное развитие. В частности, по крайней мере по отношению к «РОСТА», не лишним будет вспомнить стихию народного искусства — ту же вывеску с ее выразительнейшей «антикультурой» шрифта и принципом «лобового» показа предмета [12]. В. Лебедев, например, в первомайском плакате 1920 года «Это, граждане, музей...» прибегает к откровенно «вывесочному» приему, демонстрируя мундир, нагайку, наручники — зримые, «вещные» приметы свергнутого режима. В более поздних «Окнах РОСТА» Лебедева с их композиционной динамикой и предельным, идущим от крайних течений тогдашней живописной культуры, обобщением предметной формы стихия вывески «прорывается» к лаконичной символизации трудовых процессов, благодаря которой изображения читаются как своего рода эмблемы рабочих профессий. Предельно обобщенный и лаконичный, как у Лебедева, или более разработанный графически, психологический, как у Моора, советский политический плакат стал идейной и эмоциональной доминантой многообразной и разветвленной системы «оптической пропаганды». Да и не только оптической — его образно-стилевое воздействие распространялось по нескольким осям, затрагивая новые пласты художественной жизни: «Разве нет плакатных стихотворений?.. Нет разве плакатного стиля в ораторской речи? В лекции? В монументальной живописи? В книгоиздании? В облике живого человека? В театральной постановке?» [13] — на намеренно риторический вопрос критика существовал только один ответ — «Есть!». Плакат, это наиболее концентрированное — и по идеологической действенности, и по характеру воздействия — мощному, единовременному импульсу, посылаемому аудитории, — выражение «искусства дня», вновь возвращает нас к проблеме временности этого искусства. Эта проблема не могла не занимать и самих художников «искусства дня» уже в пору расцвета их самоотверженной деятельности.
Продление жизни «искусства дня» виделось им прежде всего в переводе его образной структуры из «современных» форм агитационного искусства в «вечные» формы станкового. Н. Альтман, например, в 1919—1921 годах создает «идеологическую живопись», комбинируя на холсте динамические формы, своего рода «выжимку» динамических приемов оформления революционных празднеств, и выразительные «жесты букв» разного вида плакатных шрифтов.
Ю. Анненков решает задачу еще более откровенно, буквально, в коллаже «Волна революции» бесхитростно монтируя на плоскости газетный лист и одну из первых советских спичечных этикеток. Оба опыта едва ли удачны: теряя свои «родовые» формы, «искусство дня» лишалось своей главной притягательной силы — прямого, искреннего, живого контакта с аудиторией.



В. Лебедев
Первомайский плакат «Это, граждане, музей...». 1920

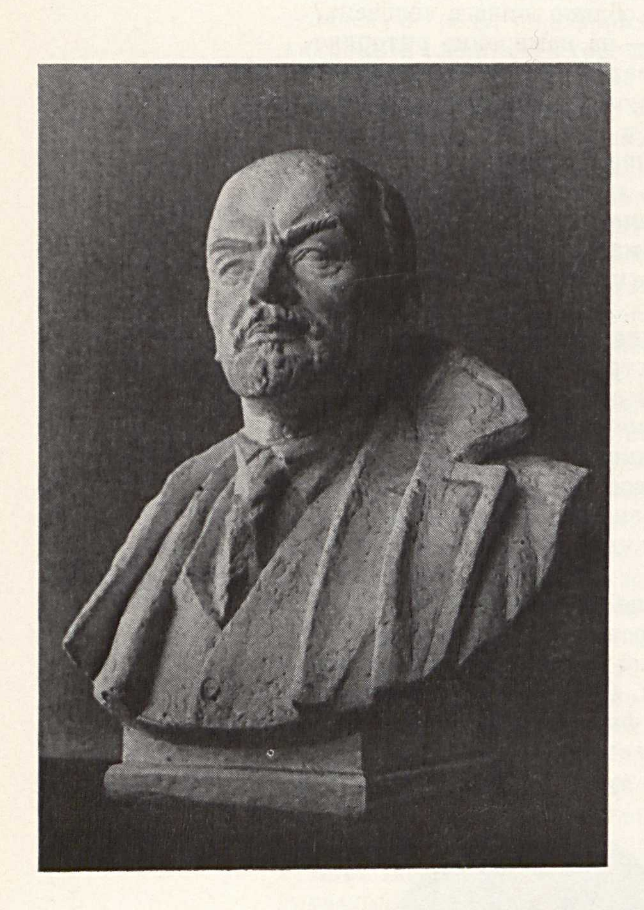
Видимо, долгая жизнь «искусства дня» — а сегодня она для нас очевидна — зависит не от перевода бурной стихии агитационного искусства в станковые формы, да и не только от самой физической сохранности многих дошедших до нас произведений — плакатов, эскизов, моделей и т. д. Она объясняется, очевидно, удивительной целостностью этого искусства как системы, элементы которой взаимодополняют друг друга, создавая эмоциональное поле, охватывающее и городские пространства и бытовую среду отдельного человека.
Импульсы этого эмоционального поля продолжают отзываться в развитии советского искусства.

---

1 *Н. Тарабукин.* Искусство дня. М., 1925, с. 5.
2 Там же, с. 10.
3 *В. Маяковский.* Полное собрание сочинений в 30-ти томах. Т. 12, с. 155.
4 См.: *Л. Андреева.* Советский агитационный фарфор.— В сб.: «Агитационно-массовое искусство Октября». Материалы и исследования. М., 1971.
5 «Пролетарская культура», 1918, № 5, с. 37.
6 *А. В. Луначарский.* Об изобразительном искусстве. М., 1968, т. 2, с. 48—49.
7 «Искусство коммуны», 1918, № 5.
8 «Искусство коммуны», 1918, № 3.
9 «Искусство коммуны», 1919, № 18.
10 *В. Керженцев.* Искусство на улице.— «Творчество», 1918, № 3, с. 13.
11 *В. Маяковский.* Грозный смех. М.—Л., 1938, с. XI.
12 Начиная с середины 1918 года искусство вывески изучается и пропагандируется. «Искусство коммуны» (1918, № 5) сообщает об организации по инициативе В. Ермолаевой в Музее города при отделе «Искусство в жизни города» подотдела вывесок.
13 *А. Сидоров.* Искусство плаката.— «Горн», 1922, № 2 (7), с. 124.

Неисчерпаемая тема

Татьяна Пострелова



Стоян Тодоров
В. И. Ленин. 1949.
Болгария

Нет народа, который не испытал бы мощного и благотворного влияния идей ленинизма. Невозможно представить себе мировое прогрессивное искусство без образа Владимира Ильича Ленина. Лучшие художники всех стран и народов, представители революционного прогрессивного демократического направления постоянно обращаются к этому образу, для многих ставшему главной темой творчества.

*

В мировой Лениниане самые ранние художественные произведения восходят к первой половине 1919 года. Именно тогда в Венгрии, в городском парке Будапешта и других людных местах в дни празднования 1-го Мая было воздвигнуто 12 бюстов из гипса, посвященных Владимиру Ильичу Ленину. Над их созданием работала группа монументалистов, агитаторов и пропагандистов под руководством известного графика Биро Михая. Не сохранившиеся до наших дней, эти скульптурные произведения сыграли большую роль в обращении к образу Ленина за рубежом, являя пример другим прогрессивным художникам.

В следующем, 1920 году, международная Лениниана пополняется бюстом-портретом В. И. Ленина, созданным скульптором Клэр Шеридан [1].

В октябре 1920 года молодая англичанка получила разрешение посетить Владимира Ильича в кремлевском кабинете и лепить его портрет в течении двух дней по пяти часов в день. По возвращении из Москвы в Англию скульптор многие годы продолжала работать над образом великого вождя трудящихся всех стран. Она высекла бюст Ленина из мрамора, сделала гипсовую отливку, создала образ Владимира Ильича во весь рост в металле [2].

Скульптуры К. Шеридан — единственные в мировой Лениниане произведения зарубежного художника, созданные с натуры. Любовь к Ленину и память о нем трудящихся в условиях капиталистических стран иногда принимала довольно завуалированные формы выражения. Так, в 1921 году в Швейцарии, в Женеве, скульптор Поль Бо создал барельеф, посвященный городу — центру революционной эмиграции конца XIX — начала XX века, с надписью: «Женева — город изгнанников». Барельеф изображает Женеву в виде женщины, протягивающей руки изгнаннику. Существует легенда, что скульптор придал лицу эмигранта портретное сходство с Лениным. В том же году барельеф был установлен на башне Милар — площадь Милар.

Сразу же после смерти В. И. Ленина в 1924 году его портрет создает в Югославии скульптор Иван Мештрович по заказу известного югославского писателя Мирослава Крележа. Узнав о существовании этого бюста, полицейская охранка королевской Югославии стремилась найти и уничтожить его. Из рук в руки передавали портрет югославские рабочие и профессора, инженеры и деятели культуры, чтобы уберечь его. И все же произведение до наших дней не дошло. Позднее белградский скульптор Небойш Митрич сумел восстановить этот первый на югославской земле ленинский портрет по имеющимся фотографиям, репродукциям, воспоминаниям, графическому воспроизведению на марке. Родившаяся заново, отлитая в бронзе скульптура находится сегодня в зале ректората Белградского университета.

Смелый проект открыть памятник Ленину — первый памятник вождю пролетариата в Чехословакии — возник у членов коммунистической партии города Подборжан в 1928 году. В Рабочем доме, принадлежащем организации КПЧ, был разработан план: почетную задачу создания памятника коммунисты поручали художнику Подборжанской керамической фабрики Вацлаву Фюрсту. В цехах фабрики рабочие тайком обожгли затем керамическую плиту с барельефом. Открытие памятника совпало с празднованием 1-го Мая. Золотыми буквами под барельефом, укрепленном на обелиске, засветились слова: «Великому вождю пролетариата Владимиру Ильичу Ленину от трудящихся Подборжан». Тысячи демонстрантов — рабочих, жителей окрестных сел — с революционными лозунгами пришли на открытие ленинского барельефа, установленного перед Рабочим домом на главной площади города [3].

А далеко от Чехословакии, на другом конце континента, в Японии, в том же 1928 году создает гипсовый портрет Ленина японский скульптор Асано Люфу.

*

Великая Отечественная война, приковавшая взоры, мысли и чаяния передовых людей и всего человечества к Советскому Союзу, вызвала самый активный интерес к личности Владимира Ильича Ленина и желание силой изобразительного искусства выразить любовь к нему.

Так, например, многие годы английские трудящиеся Лондона оберегали дом, где жил Владимир Ильич Ленин в 1902—1903 годах. Во время второй мировой войны в один из налетов гитлеровской авиации дом наполовину был разрушен фашистской бомбой. Но историческое место не исчезло бесследно, не затерялось. На полуразрушенном доме в марте 1942 года были высечены слова «Графский совет Лондона. Здесь в 1902—1903 гг. жил основатель СССР Владимир Ильич Ульянов-Ленин (1870—1924)», а в апреле того же года состоялось торжественное открытие памятника Ленину, созданного по инициативе трудящихся и муниципалитета Финсбури и установленного в северной части Холфорд-сквера. На мраморной его доске была выбита надпись: «В 1902—1903 гг. в доме напротив жил Ленин», и далее: «Рабочим нечего терять, кроме своих цепей» [4].

В Германии в самые мрачные дни фашистского террора был создан небольшой, всего 19 см в высоту скульптурный портрет Ленина. Его автор, Альфред Франк, погиб в застенках гестапо. В январе 1945 года, незадолго до гибели, он передал жене: «Я люблю жизнь и хотел бы верить в чудо. Но смерть я встречу так же, как я встречал жизнь. Все, что мы сделали было правильно» [5]. Руки заключенных патриотов сохранили выполненный в камере-одиноч-

ке портрет, последнее произведение немецкого коммуниста-антифашиста.

*

Еще глубже и разностороннее стало познаваться величие Ленина, его всемирно-историческая роль, значение теории и практики ленинизма народами мира после победы советского народа над фашистскими захватчиками. Художественное осмысление образа Ленина в разных странах при наличии многих сходных черт у каждого народа находит своеобразное, отвечающее характеру его культурных традиций проявление.

Многочисленна Лениниана послевоенных лет в искусстве Чехословакии. Первые произведения стали создаваться сразу по окончании войны. В 1945 году, в только что освобожденной Чехословакии, Ян Лауда создает один из ранних портретов Ленина. Ему же (вместе с Владимиром Релихом) принадлежит и памятник Ленину, воздвигнутый в Карловых Варах, на берегу реки Теплой.

В 1952 году над ленинской темой для Пражского музея В. И. Ленина начинают работать Людвик Кодим и другие видные скульпторы страны. Для здания на Гибернской улице, в котором в январе 1912 года проходила VI Пражская конференция РСДРП, они создали серию барельефов, расположенных в арочных нишах по фасаду дома. За эту работу Л. Кодим был удостоен Государственной премии ЧССР.

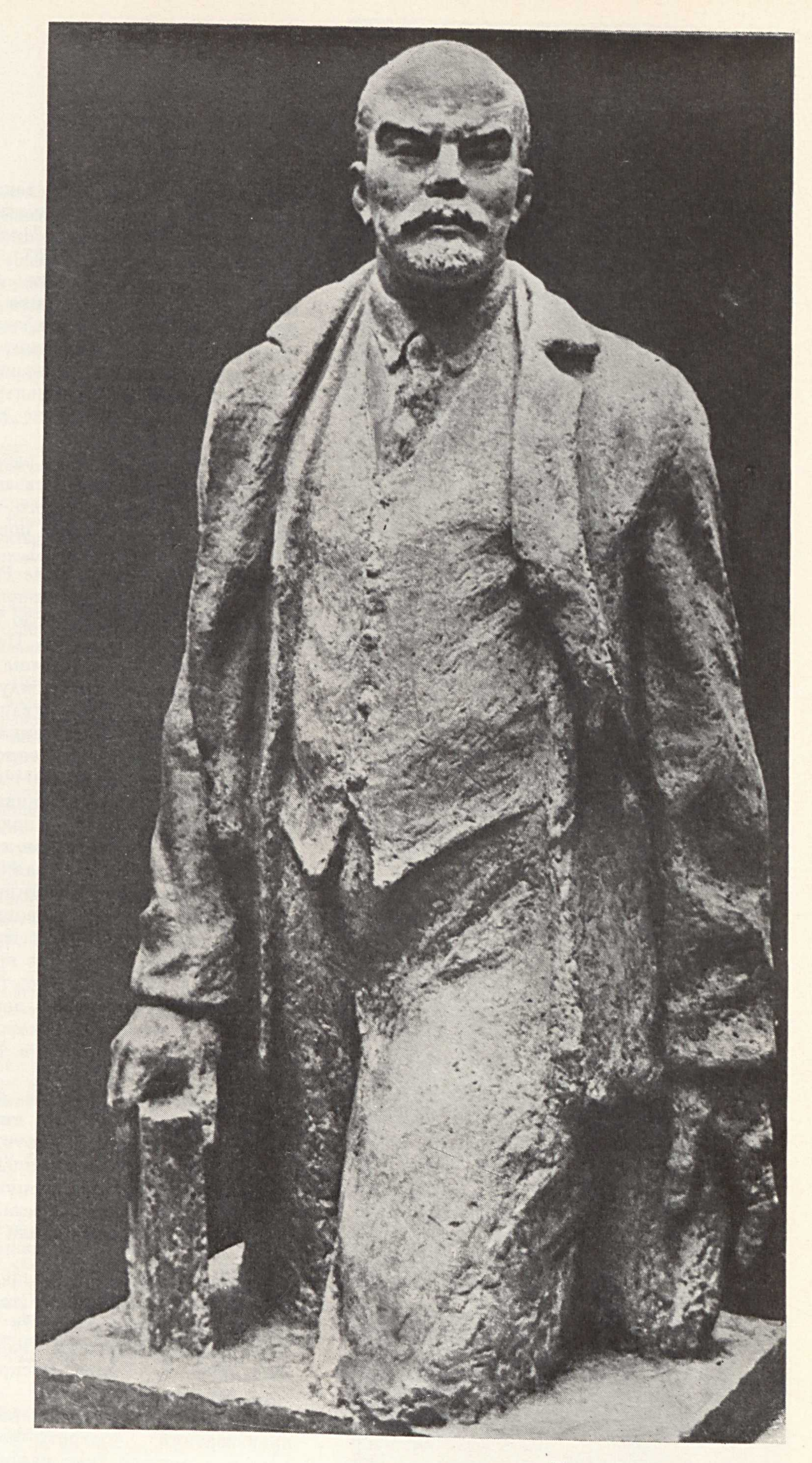
В ином, камерном ключе исполнен ленинский бюст словацкого скульптора Яна Кулиха. Законченность и гармония пластических масс характерны для этого портрета.

За последние годы памятники Ленину воздвигнуты во многих городах Чехословакии: в Брно перед зданием Военной академии им. А. Запотоцкого (1970); на площади Ленина в Млада-Болеславе; в Колине; в Праге, в начале Ленинского проспекта, на площади Октябрьской революции (1972); в южноморавском городе Простёв (1977).

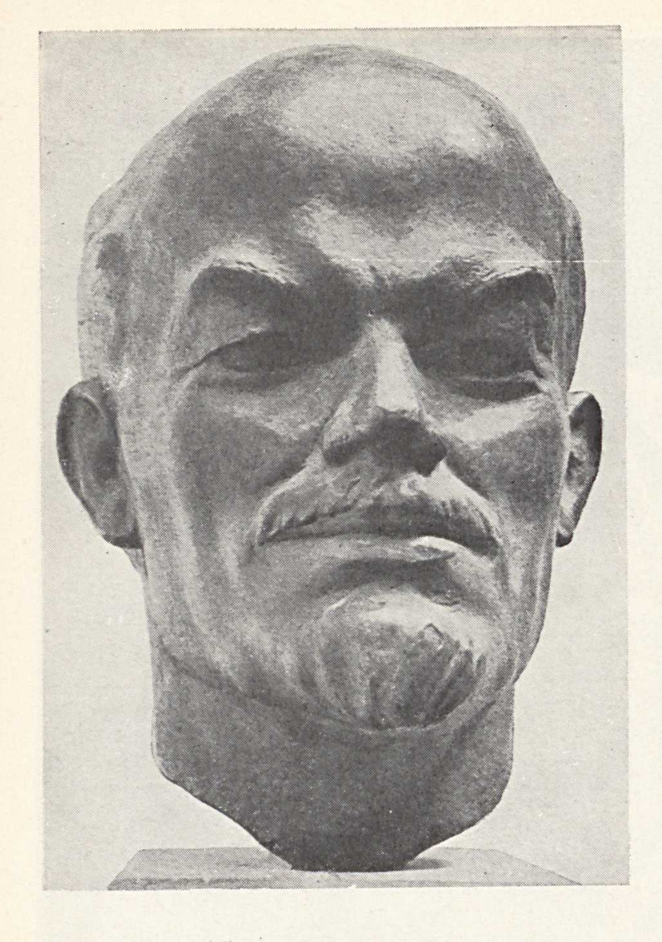
Ленин — мыслитель, Ленин — ученый и революционер — таким решают его образ скульпторы Людвиг Кодим и Божена Клинкова-Кодимова в памятнике, поставленном в Праге на площади Октябрьской революции в 1972 году. Стремление отразить непобедимость ленинских идей, раскрыть многогранность образа вождя характерно для творчества Яна Хабарта — автора памятника Ленину в Простёве.

К 1946 году относится портрет Ленина из Венгрии скульптора Аладара Фаркаши. Другому известному венгерскому скульптору Палу Патцаи принадлежит ленинский бюст, вылепленный в 1952 году, а также монумент Ленина в Будапеште на площади Парадов, открытый в 1965 году в день национального праздника — 20-летия освобождения Венгрии от фашистских захватчиков. Точность найденных деталей, удачно схваченный характерный жест рук Ильича отличают интересную двухфигурную композицию «Встреча Ленина с Тибором» (1954) скульптора Гёза Фекете.

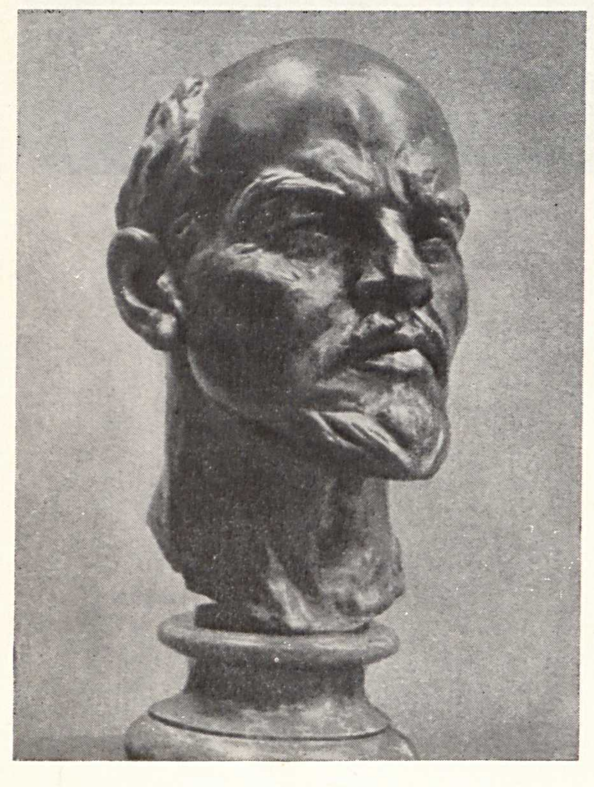
Среди многих произведений венгерских



Марьян Внук
Ленин. 1960-е гг.
Польша







мастеров хочется назвать также монумент Ленина в городе Печ (скульптор Шандор Микуш, 1967) и в городе Члонок (скульптор Андраш Кочиш, 1967). С чувством огромной ответственности долгие годы работал над образом Ленина талантливый художник Жигмонд Кишфалуди Штробл, встречавшийся с Владимиром Ильичем еще до революции в парижском кафе «Ротонда». Две его скульптуры установлены в городах Сомбатхае и Кечкементе (1959).

В последние десятилетия работа над образом Ленина идет по пути поисков более обобщенного пластического языка. Условен, подчас символичен портрет Ленина Ференца Ковача (1967), Ивана Цабо (макет монумента в городе Годмезовашачхели, 1969), Яноша Конопшика (1967), Карола Вазы (1970), Ласло Мартона (макет памятника в городе Цалайдгершег), Имре Варге, Иштвана Киша (1970).

Значительный вклад в международную ленинскую серию внес Иштван Киш своими произведениями — памятниками в городах Диошдьер, Сегет, Дунайварош и станковыми портретами, выполненными в самых разных материалах и техниках.

Большой популярностью пользуется образ Ленина в Польше, которая хранит память о неоднократных пребываниях его здесь. В 1912—1914 годах Владимир Ильич посетил многие польские города, такие, как Краков, Поронин, Белый Дунаец, Новый Тарг, Буковина. Возможно поэтому многое в польской Лениниане идет от документальных фотокадров тех лет, что можно видеть, например, в монументальной скульптуре в Поронине, в Высоких Татрах и др.

Многие польские мастера обращались к ленинской теме. Среди них — Ксаверий Дуниковский, Марьян Внук, Вацлав Ковалик. В юбилейный ленинский год победителями конкурса на лучший скульптурный портрет Ленина стали польские скульпторы: Густав Земла и Мечислав Вельтер.

Интересно работают над произведениями, посвященными Ленину, Стефан Борженко, Ханна Данилевич, Ян Куч, Герард Кох, Эдмунд Матушек, Зофья Вольская, создавшие по разному раскрывающие эту тему работы.

Многообразны жанры ленинской серии произведений: портреты-бюсты, мелкая пластика, медали (как например, юбилейная медаль Тадеуша Маркевича, где ленинский портрет вписан в форму очертаниями, повторяющую форму земного шара, и окружен словами «100-летие со дня рождения Ленина»). И, конечно же, памятники, среди которых и памятник Мариана Конечного в Новой Гуте, в фундаменте которого помещена урна с землей, привезенной из Ульяновска — родины Владимира Ильича Ленина.

Среди работ художников Болгарии многие произведения отличаются камерным характером трактовки темы. Строгая, но одновременно живая по фактуре, максимально выявляющая портретное сходство — такова скульптура Стояна Тодорова (1949). Открыт и по человечески прост Ленин в бронзовом памятнике заслуженного деятеля НРБ Секула Крумова, установленном в Варне на фоне зелени парка. Крумову же принадлежит и памятник в городе Перник на металлургическом заводе имени Ленина, а в 1970 году в Сливене установлен гранитный бюст Ленина, в котором Крумов «попытался показать Ленина таким, каким его видели те, кому посчастливилось беседовать с вождем».

В 1970 году свой вклад в болгарскую Лениниану вносит Йордан Гаврилов, а в 1973 году скульптурный портрет Ленина создает Л. Далчев. Энергичная, чеканная строгость монументальной формы использована здесь художником, чтобы передать образ вождя-трибуна, напряжение его мысли, воли. Тяготение к монументальным формам характерно и для художников города Пловдива, примером чему может служить памятник Ленину, установленный там в 1972 году.

В ГДР интересно своей выразительностью решение портрета Ленина (1955) скульптора Рутхильда Хаане, удачно использовавшего металл, который позволил художнику трактовать лицо крупными пластическими формами. Сочетание этих монументальных форм с тщательно исполненными деталями лица, интересное распределение света и тени создают впечатление живого, находящегося в движении лица. В 1969 году был открыт памятник Ленину в Науссбурге (округ Галле), а в 1970 году свой монумент Ильича создает скульптор Ханс Кинз.

В последние годы юбилейная Лениниана пополнилась портретом Фрица Кремера. Поискам пластики предшествовали многочисленные рисунки: «Мне мало пространства на этом листе,— говорил художник,— хочется работать над этим образом в монументальных масштабах».

Одним из ранних памятников Ленину в социалистической Румынии является монумент Бориса Караджа, установленный в 1950-х годах в Бухаресте. Среди станковых портретов этого времени можно назвать мраморный бюст работы Михая Вагнера (1950-е годы) и Дирио Лазара.

Давно и глубоко волнует ленинская тема народного художника Румынии Иона Жаля, отдавшего дань восхищению великим вождем мирового пролетариата в барельефе «Заветы Ленина».

Но не только в социалистических странах дорог и любим образ Владимира Ильича Ленина. Международная Лениниана включает в себя и многочисленные произведения, выполненные прогрессивными художниками капиталистических стран и молодых, развивающихся государств.

Одним из интереснейших произведений на эту тему является созданный в 1970 году памятник Ленину на о. Капри, где Владимир Ильич дважды останавливался в гостях у Горького — в 1908 и 1910 годах. Памятник установлен в парке перед домом, где жил тогда Ленин, и представляет собой три, поставленные друг на друга трехгранные призмы из полированного мрамора. На средней из них высечен ленинский барельеф. Лаконичная надпись гласит: «Ленину — Капри».

Автор памятника — известный итальянский скульптор, лауреат международной

Ленинской премии «За укрепление мира между народами» Джакомо Манцу, удостоенный Академией художеств СССР золотой медали за этот обелиск. Сам скульптор так вспоминал о своей работе: «Работал с увлечением, несмотря на множество объективных и субъективных трудностей. Даже после того, как обелиск был установлен, я очень опасался, что его могут изуродовать фашисты. Такие угрозы с их стороны были ... Но сейчас самое трудное позади. Обелиск установлен, прошло время, его увидело большое количество людей, и хочется надеяться, что он будет стоять вечно».

Память о Ленине на итальянской земле увековечена и в городе Кавриаго (область Эмилия-Романья), в котором на площади установлен бюст В. И. Ленина.

Во Франции существует несколько ленинских изображений: бюст в Музее В. И. Ленина в Париже на ул. Мари-Роз; бюсты скульптора Жоржа Саландра[6]; медаль в память о Ленине.

В Англии на здании, где раньше находилась типография английских социал-демократов, укреплена бронзовая доска с барельефом Ленина работы скульптора Л. Брэдшоу. В этой типографии Владимир Ильич редактировал в 1902—1903 годах газету «Искра», а ныне здесь помещается библиотека имени Карла Маркса.

Мемориальная доска с ленинским барельефом имеется в Швейцарии и установлена в Синем зале Народного дома в Цюрихе, где 9 января 1917 года выступал Ильич.

В Индии известны памятник Ленину в Калькутте, бюсты в городе Ришра (штат Западная Бенгалия) и в Дели.

Есть ленинские изображения и в Японии — бюст Ленина скульптора Фудзито Такеги, медали и барельеф, выполненные скульптором Томито[7], начинавшим свою работу над образом Ленина еще в 1945 году. «Образ Ленина, — говорил Кадзуо Томита, — всегда привлекал меня своей человечностью, теплотой и душевностью. Мне как художнику кажется, что сколько бы я ни воплощал этот облик, исчерпать его невозможно». Свои скульптуры В. И. Ленина Томито безвозмездно передает демократическим деятелям и организациям Японии и других стран. Несколько лет тому назад он направил небольшие скульптурные изображения Ленина всем здравствующим лауреатам международной Ленинской премии «За укрепление мира между народами». Так его творения отправились в далекую Австралию и на остров Свободы, в знойную Африку и холодную Канаду.

После победы революции на Кубе там тоже был установлен памятник Ленину, а скульптор Теодор Рамос Бланко создал его портрет.

*

Трудно найти страну, которая бы не внесла своей доли в мировую Лениниану.

Перечислить все произведения невозможно. Для многих художников и скульпторов этот образ стал родным и близким и может быть поэтому часто, воплощая его в камне, металле, гипсе или граните, каждый из авторов наделяет его чертами, близкими национальным представлениям о внешнем облике Владимира Ильича.

Неуловимо меняется знакомое лицо: акцентируются восточные черты лица, меняется разрез глаз, овал лица, рисунок скул. Но там, где создание своего образа Ленина художественно оправдано, такое решение не является отступлением от правды. Всегда и всюду мы узнаем — это наш Ленин.

---

[1] Клэр Шеридан — англичанка, прогрессивная художница, родом из богатой аристократической семьи, племянница Черчилля. В августе 1920 года Шеридан пришла к главе советской миссии в Лондоне Л. Б. Красину и выразила свое желание создать скульптуру Ленина. Красин помог Шеридан организовать поездку в Россию. Он писал Владимиру Ильичу, что в Москву «едет англичанка — скульптор, и совершенно необходимо, чтобы Вы позволили хоть однажды в жизни сделать с себя сколько-нибудь приличный бюст, что она вполне и весьма быстро способна исполнить».
7 и 8 октября 1920 года Клэр Шеридан была предоставлена возможность лепить портрет с Ленина в его кремлевском кабинете.

[2] Сейчас этот бюст подарен друзьями семьи скульптора Центральному музею В. И. Ленина. Другое произведение Клэр Шеридан — портрет В. И. Ленина в рост находится в семье Т. А. Моровской, племянницы В. П. Потемкина, посла СССР во Франции. В. П. Потемкину К. Шеридан подарила скульптуру В. И. Ленина в Париже в 1936 году (См.: *В. Молчанов.* Подарок художницы. «Правда», 19 апреля 1973 г.).

[3] В настоящее время с керамического барельефа сделана отливка в металле (бронза) и помещена на гранитном постаменте на площади Юлиуса Фучика, где улица Чехословацко-Советской дружбы, в Подборжапах, а подлинник находится в Пражском музее В. И. Ленина (См.: *К. Лоренц.* От рабочих с любовью. «Комсомольская правда», 6 февраля 1970 г.).

[4] В апреле 1951 года началась реконструкция полуразрушенной площади Холфорд-сквер. В связи с этим был разобран и памятник Ленину. Бюст Ленина ныне установлен в здании муниципального совета лондонского района Ислингтон (См.: *Ю. Семенов.* По ленинским местам в Лондоне. М., 1970, с. 11—13).

[5] Альфред Франк — живописец, график, скульптор. Коммунист со дня основания Коммунистической партии Германии в 1918 году. Подписывался знаком пятиконечной звезды. Его казнили гестаповцы в фашистском застенке Дрезденской тюрьмы. (См.: *В. Ольшевский.* Альфред Франк — товарищ. — «Советская культура», 1945, № 16.)

[6] Жорж Саландр — известный французский скульптор, активный член муниципального совета, один из видных деятелей общества «Франция — СССР». В 1953 году удостоен золотой Медали мира.

[7] Кадзуо Томита — японский скульптор, революционер, борец, прогрессивный художник. Родился в 1908 году в семье ткачей, с детства работал на производстве, в 19 лет вступил во «Всеяпонскую федерацию пролетарского искусства», член ЦК Федерации. В 1927 году арестован. В 1934 году был вынужден покинуть Японию (по 1945 год). С 1971 года — глава общенационального комитета по созданию в Японии музея В. И. Ленина.

На стр. 6

Рутхильд Хааве
Ленин. 1955. Бронза. ГДР

Золтан Киш
Бюст Ленина. 1965. Бронза. Венгрия

Ян Лауда
Ленин. 1945. ЧССР



Ласло Мортон
Макет монумента Ленину для г. Залайгершег. 1969. Венгрия

Днепропетровский исторический: новый образ музея

Эмма Герловина

Днепропетровский исторический музей имени Д. И. Яворницкого расположен в самом центре многолюдного города. Бывший Екатеринославль, Днепропетровск, основан в 1776 году как губернский центр. С 80-х годов XIX века Екатеринославль становится городом черной металлургии, одним из центров революционной борьбы в России. За годы Советской власти Днепропетровщина превратилась в одну из крупнейших промышленных и сельскохозяйственных областей Украины.

Богата и разнообразна коллекция музея. Основанный в 1849 году местным краеведом А. И. Полем музей со временем превратился в уникальное собрание древностей, памятников материальной и духовной культуры запорожского казачества. Большой вклад в становление музея внес замечательный историк и этнограф академик Д. И. Яворницкий, который много лет был его директором. За столетие фонды музея так разрослись, что возникла необходимость его расширения и реконструкции, которая и была закончена в 1977 году. По проекту днепропетровского архитектора В. Зуева к старому зданию было пристроено помещение, где разместилось 8 экспозиционных залов и диорама «Битва за Днепр».

Авторы новой экспозиции музея — ленинградские художники В. Коротков и В. Ривин. В создании экспозиции принимала участие большая группа мастеров разных специальностей Ленинградской организации Союза художников и Художественного фонда РСФСР.

Экспозиция охватывает период от первобытнообщинного строя до построения развитого социалистического общества, в ее основе — вещественные памятники и документы по истории края, судьба которого тесно переплетается с судьбой Украины и всей страны.

Рождению новой экспозиции музея предшествовала многолетняя совместная работа художников и научных сотрудников музея под руководством А. Ватченко. Был составлен тематический план, на его основе из 65-тысячного фонда экспонатов были отобраны наиболее характерные для каждого исторического периода, тщательно продуман маршрут осмотра. Большую помощь в создании новой экспозиции оказали местные партийные и общественные организации, любители-краеведы всех поколений. Музейное оборудование было выполнено днепропетровскими заводами и фабриками.

Художники Коротков и Ривин — опытные мастера экспозиции, они авторы многих музейных экспозиций в различных городах страны. Днепропетровский музей, несомненно, одна из лучших их работ.

Художественный почерк Ривина и Короткова архитектоничен, строг и выразителен. Экспонат они рассматривают как главный элемент экспозиции, исходный момент ее образного решения. По их замыслу экспозиционный ансамбль — это синтез документального материала с образом его исторической действительности, этот образ создается не только декоративным оформлением интерьера, но и оборудованием, световыми, звуковыми средствами и т. д.

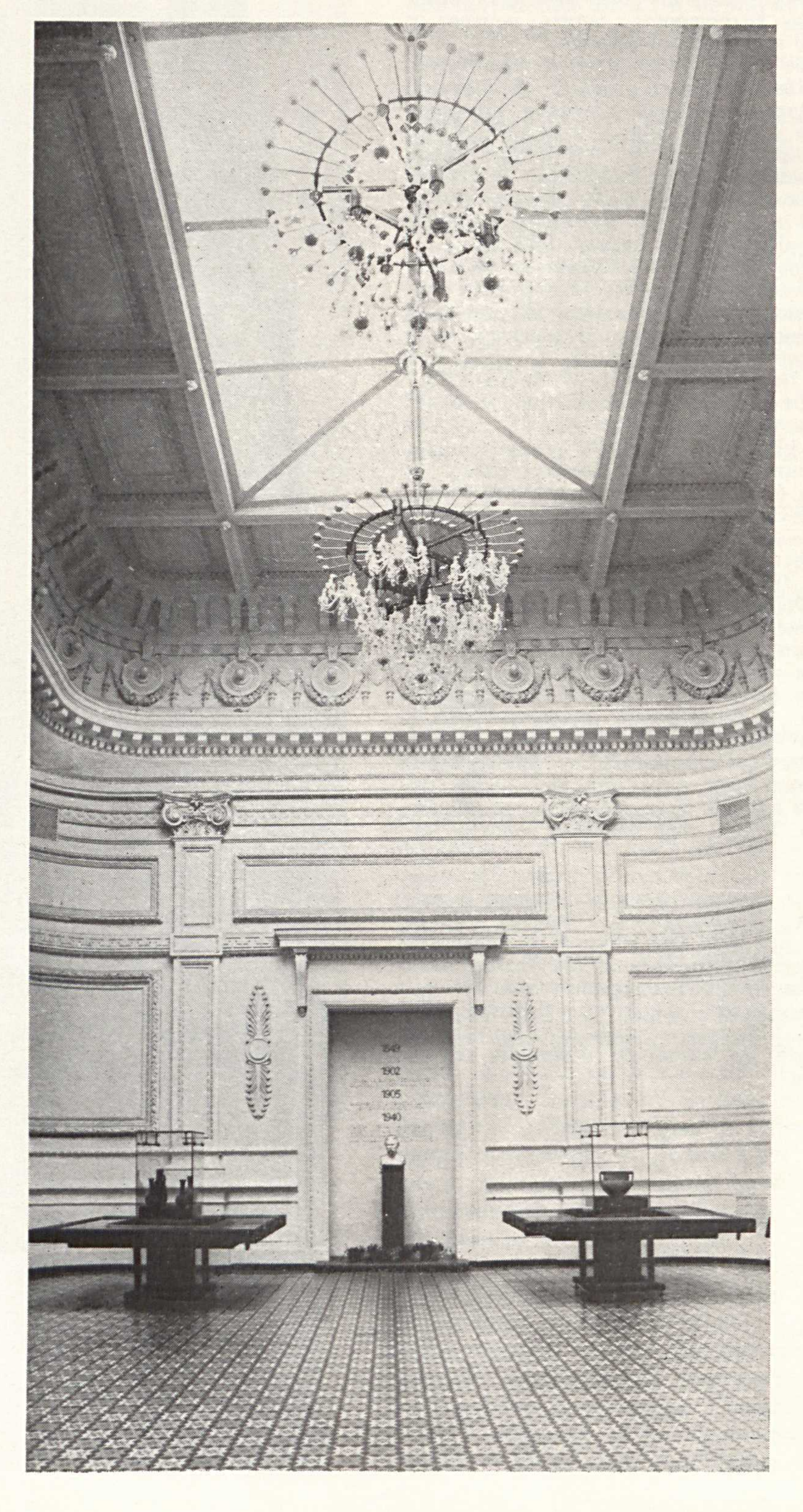
С помощью такого разнообразного арсенала средств художники создают образную среду, которая эмоционально воздействует на посетителя, полнее раскрывает в экспонате его идейно-тематическое содержание.

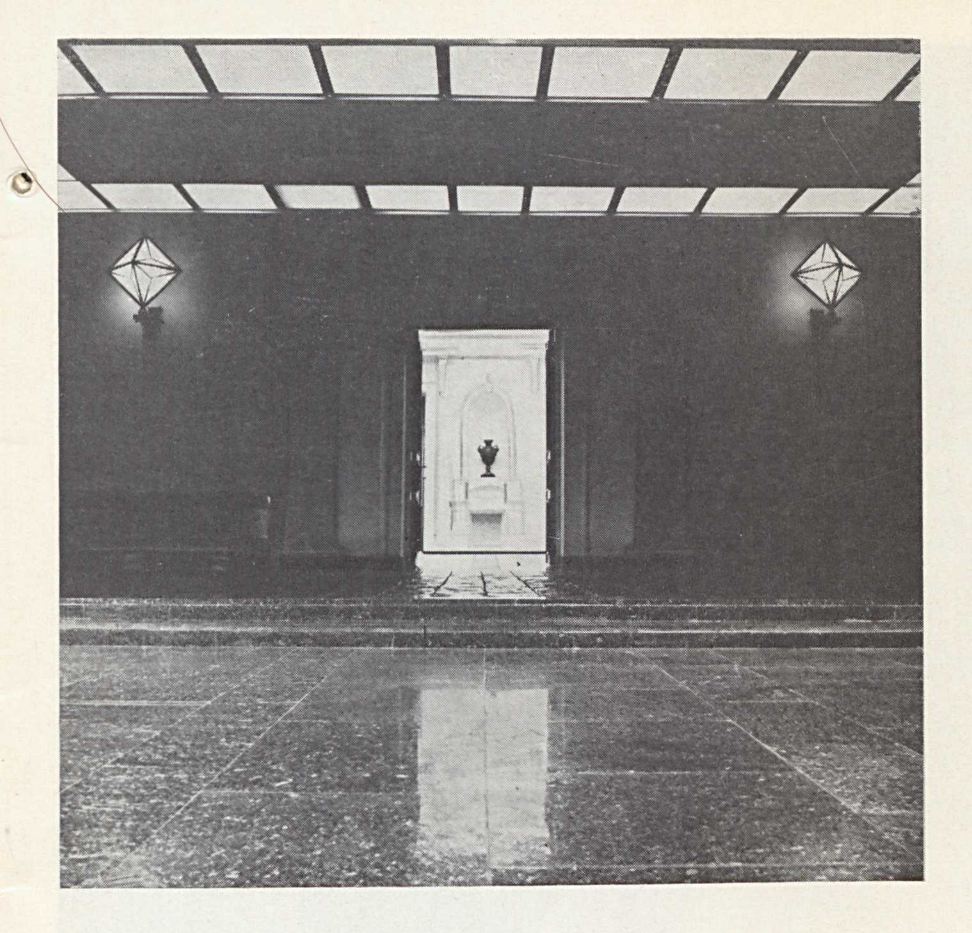
Экспозиция начинается в старом здании музея. Авторы проекта решили довольно трудную задачу архитектурного и декоративного объединения интерьеров начала XX века и современных. Их решение неожиданно и интересно. На стыке двух построек было организовано что-то вроде внутреннего двора. Его пространство образовано частями старого и нового зданий. Контраст двух архитектурных стилей художники подчеркнули декором: стены старой части обработаны тягами и украшены изящными агатовыми фонарями в стиле «старинных» (художник А. Скрягин), стены пристройки облицованы травертином, эту половину интерьера освещает вполне современная люстра. Обе части объединяет в единый архитектурный ансамбль лестница с широкими маршами и балконом-площадкой.

Каждый зал решен в своеобразном стилистическом ключе, отражающем его тематику, поэтому музей просто поражает разнообразием приемов решения экспозиции.

В разделе «Первобытное общество» обработка поверхности стен и экспозиционных шкафов под грубую фактуру перекликается с внешним видом первобытных орудий труда, каменных антропоморфных стел, представленных здесь же. Многие экспонаты в этом зале заглублены, зритель их видит сверху, как бы заглядывая в раскопы городищ и могильников, рассеянный скрытый свет усиливает образ

Художники *В. Коротков* и *В. Ривин*
Экспозиция Днепропетровского исторического музея имени Д. И. Яворницкого. Вводный зал







«глубины веков», на который настраивает экспозиция. В разделе «Развитый промышленный капитализм и начало революционной борьбы» художники очень точно применили характерные технические материалы первой промышленной революции — металл, стекло, кирпич. Громадный стеклянный шкаф с кованым каркасом, облицованные кирпичом подиумы, металлические светильники на металлических балках. Размещенные в этой среде изделия екатерининских заводов и других промышленных предприятий создают образ развития капитализма России на рубеже веков. Здесь же воссоздан до деталей интерьер комнаты члена первого Совета рабочих депутатов паровозных мастерских Рыбкина, мебель, вещи — подлинные. Это как бы переносит посетителя в подпольный быт революционера начала века. Смелое сочетание экспонатов с монументальной росписью предложили авторы в разделе «Великая Октябрьская социалистическая революция и гражданская война». По периметру зала—роспись (художники В. Ватенин и В. Тюленев), последовательно иллюстрирующая важнейшие революционные события в России, начиная с апрельских тезисов до победы советского народа в гражданской войне. Роспись привлекает разнообразием жанровых сцен, тонкостью психологических характеристик, свободной манерой исполнения. Она и самостоятельное произведение искусства, и жизненная среда экспонатов, дающая ключ к их пониманию. Каждая сцена росписи как бы вещественно подтверждается расположенными рядом экспонатами. Скомпонованные в сложные многоплановые композиции, они органично сопоставлены с живописным пространством. Как мемориал задуман зал, посвященный Великой Отечественной войне. На известняковых стенах слова о героизме и непобедимости советского народа, под ними на стенде, как бы выполненном из бронированной стали, — волнующие документы военных

Экспозиция Днепропетровского исторического музея. «Дворик».

«Дворик». Фрагмент интерьера

Экспозиция раздела «Археология»

Художники
В. Коротков и
В. Ривин
Экспозиция Днепропетровского музея имени Д. И. Яворницкого. Раздел «Украина в период развитого капитализма и начало революционного движения»

Зал «Великая Октябрьская социалистическая революция»

лет. Пространственная композиция из различных видов боевой техники связывает все оформление зала в единый смысловой и художественный узел.

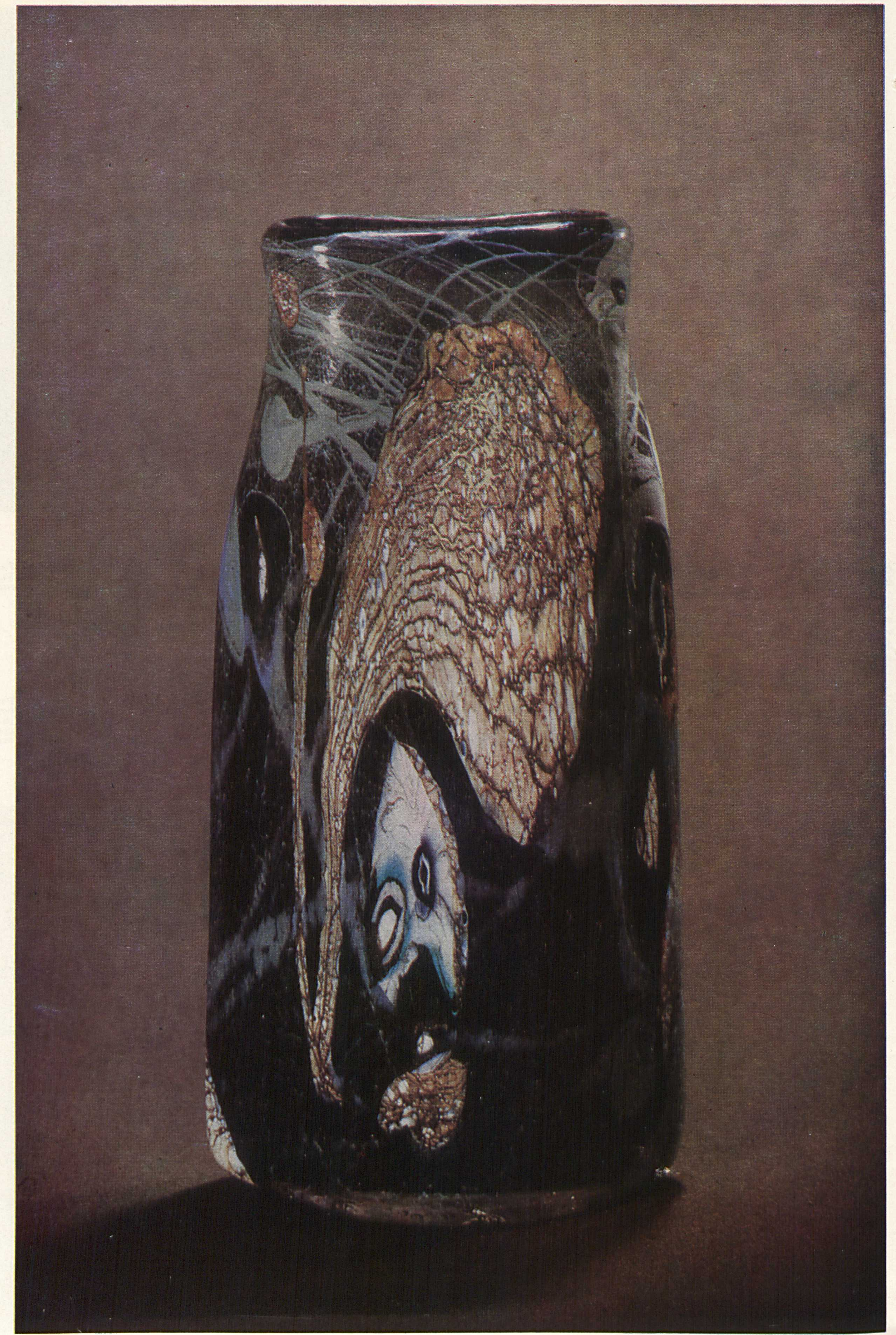
Продолжает тему войны диорама «Битва за Днепр в районе Войсковое-Вовниги», созданная художниками Студии военных художников имени М. Б. Грекова Н. Бутом и Н. Овечкиным (научный консультант диорамы старший научный сотрудник музея В. Прокудо, военный консультант — генерал-майор в отставке И. Литвиненко). Громадное живописное полотно площадью 840 квадратных метров, переходящее в объемный план, составленный из оружия и других военных атрибутов, специальное освещение и звуковое сопровождение создают у посетителя ощущение непосредственного присутствия на месте боев.

Заканчивается маршрут в зале, экспозиция которого посвящена достижениям развитого социалистического общества. Приподнятая платформа со светящимся барьером, доминирующий красный цвет придают залу парадность и торжественность. Здесь не только экспонаты, но и выполненное в «дизайнерском» духе оборудование создают наглядную картину расцвета научно-технической мысли и могущества нашего государства. Воссоздавая в каждом зале визуальную атмосферу того исторического периода, которому он посвящен, авторы экспозиции сумели при этом сделать экспозиционный ансамбль в целом удивительно современным, новаторским. Они умело применяют новые материалы и технические средства. Сложная пластика витрин сочетается с конструктивной ясностью и функциональностью. Экспозиционная мебель решена в стилистике образа каждого зала, она разнообразна по формам и отделочным материалам. Являясь не целью, а демонстрационным средством, витрины, стенды, подиумы

подчеркивают значимость экспонатов. Динамические кассетные установки в последнем зале компактны по конструкции, занимая мало места, они вмещают значительное количество документального материала, дают возможность легко обновлять экспозицию, откликаясь на последние события.
Широко и разнообразно использован в музее естественный камень — в облицовке стен и подиумов, в скульптуре. Это придает экспозиционному ансамблю своеобразную монументальность.
Большую роль в создании образной среды экспозиции играет световое оформление. В зависимости от содержания каждой темы применен яркий направленный свет или приглушенный рассеянный.
Завершает осмотр музея уникальное полиэкранное зрелище «Край родной» (автор и режиссер Ю. Решетников). В течение 15 минут одновременно на 20 экранах ведется рассказ в жанре поэтической хроники о жителях Днепропетровщины: металлургах, машиностроителях, ученых, медиках, студентах, школьниках. Под звуки музыки перед зрителями развертывается панорама колосящихся полей, цветущих лугов, праздничных улыбок, трудовых будней.
Полиэкран — новинка в музейной практике. Он «раздвигает» стены музея, вносит дыхание жизни в спокойное повествование экспозиции.
Новая экспозиция Днепропетровского исторического музея — несомненный вклад в развитие советской школы экспозиционного ансамбля. Ее создатели были выдвинуты на соискание Государственной премии СССР 1978 года — это еще раз подтверждает, что художественное решение музейных и выставочных экспозиций превратилось в самостоятельный вид декоративного искусства.

Раздел «Советская Украина в 20—30-е годы»

Раздел «Днепропетровск в период развитого социалистического общества»



Л. и Д. Шушкановы
Ваза из серии «Ночное небо». Стекло, сульфид, сложная живописная техника. 1978

Внутренний мир стекла

Кирилл Макаров

Выставка Людмилы и Дмитрия Шушкановых, состоявшаяся недавно в Москве, дает возможность по-новому оценить все, что сделано этими художниками в области декоративного искусства: в стекле, дереве, керамике, металле. Это предмет большого искусствоведческого анализа. В своем отклике на выставку я затрону лишь некоторые вопросы.

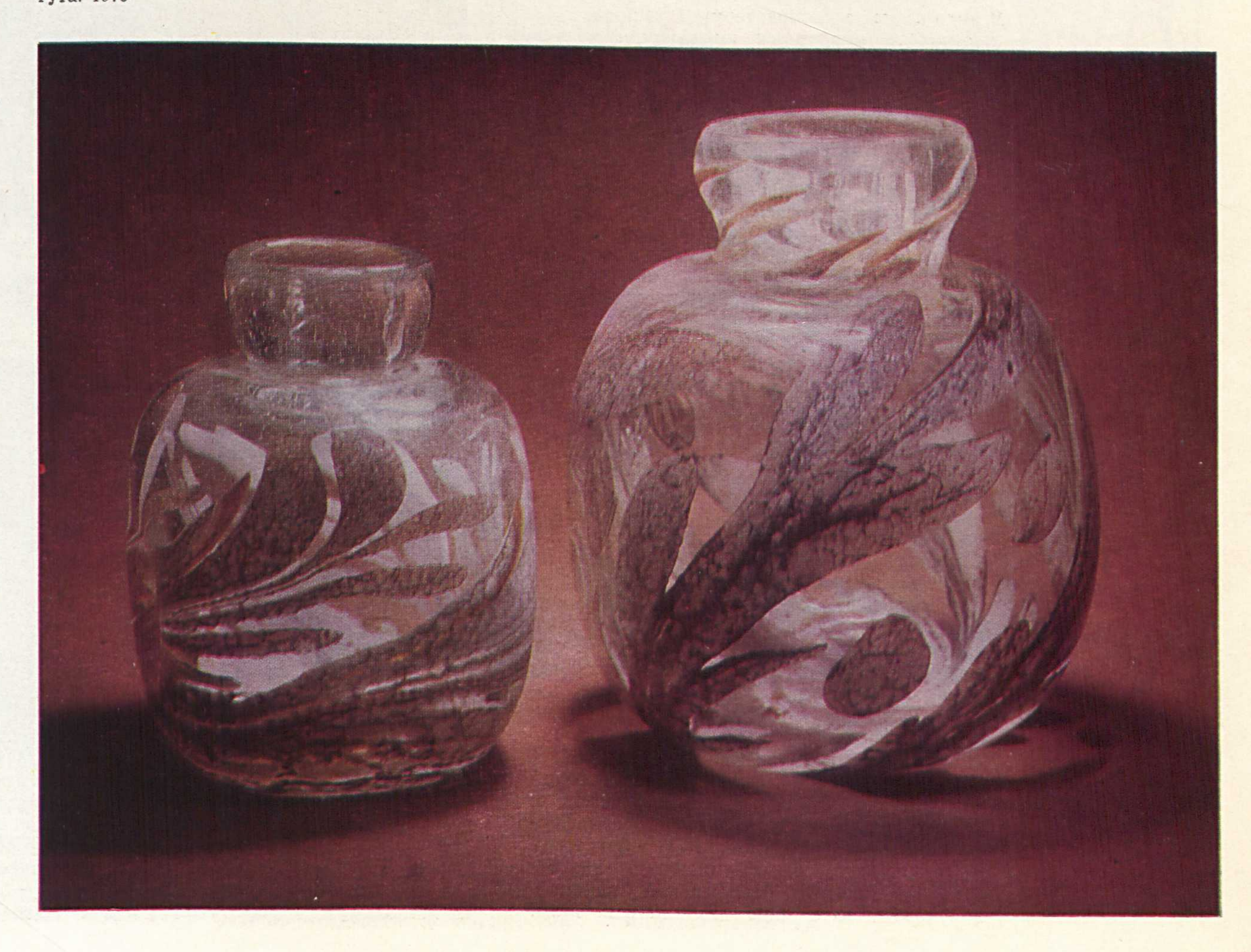
Шушкановы работают в стекле не так, как большинство художников. Они приходят на завод не с эскизами задуманных форм, а с заранее заготовленными цветными дротами. При выдувании они вводят в стекломассу с помощью дротов те или иные цветовые пятна, накладывая их друг на друга тончайшим образом, подобно лессировке в живописи. Свет, пройдя сквозь многослойное стекло, создает ореол и окрашивает окружающее пространство в синие, зеленые, багряные, золотые тона, делая его качественно иным. Так возникает представление о свето-цвето-воздушной форме стекла Шушкановых. Но главное в том, что они как художники ищут цветотоновых отношений, вызывающих в нас образные ассоциации. И потому у них есть все основания называть свой прием в стекле «сложной живописной техникой». В ряде произведений Шушкановых звучат простые и знакомые нам мотивы природы — зимы, весны, лета, осени, особенно осени с ее пышным красочным нарядом и недвижными водами. Но эти впечатления передаются не непосредственно как у пейзажистов, а через чувство декоративной формы, идущей от ощущения внутренней жизни стекла. Жизнь стекла не только излучается наружу, она материализуется и проступает через стенки сосудов в виде изобразительных намеков на форму листа, цветка, ветки. Одни вазы словно выстланы изнутри шелковыми травами, в других — лист упал в студеную воду и поверг зрителя в молчаливое раздумье (вазы «Поздняя осень», «Вода и листья». 1975). Сказано коротко, как в японской танке. Дело, однако, не ограничивается изобразительным моментом.

Еще Кандинский считал, что в живописи, как в музыке, должны существовать два рода композиций: простая — мелодическая и сложная — симфоническая, и соответственно тому решения, передающие прямое впечатление от внешней природы, и импровизации, построенные на внутреннем субъективном переживании цвета, «изнутри живописно звучащей вещи». В творчестве Шушкановых мы сталкиваемся в основном с решениями импровизационного характера. Да, образ рождается из природных впечатлений, но все решает внутренний импульс. Мир окрашивает чувства художников в свои тона, в ответ они окрашивают мир своим чувством. Так, в серии ваз «Под южным солнцем» (1978) розовато-янтарно-золотистые и розовато-голубые тона звучат как воспоминание о чудесной стране — Италии. Округлые как голыши формы ваз, идущие грядой, тоже подчинены в своем ритме определенной гармонии. Но это не конкретный образ. Все решения художников подвергаются строгому отбору, направленному на отыскание созвучия как своему внутреннему, так и внешнему миру природы, органически рожденной форме.

Задумываясь о месте Шушкановых в истории русского и советского стеклоделия, хочется высказать одну, возможно, не бесспорную мысль. Творчество этих художников можно рассматривать как продолжение линии развития стекла, оборвавшейся в начале века в искусстве модерна. Никак нельзя считать, что модерн свел всю проблематику декоративного искусства к вопросам орнаментации и «натурстилю». Разработка модерном новых декоративных приемов в еще большей мере коснулась внутренней жизни стекла, которая привела в итоге к созданию бездекорной, безорнаментальной формы, говорящей своей пластикой, фактурой и



Вазы «Горы и небо». Стекло, сульфид, сложная живописная техника. 1978



Вазы «Вода и листья». Стекло, гута. 1975



Ваза «Острова». Стекло, гута. 1978

Вазы «Снега». Стекло, сульфид, сложная живописная техника. 1978

Изделия выполнены на Львовском стекольном заводе ХФ СССР мастерами П. Думичем, Б. Валько, Р. Жуком, Э. Голяком.

цветом. Именно такой синтетической формой представляется мне и стекло Шушкановых, где массы и цвет определяют форму, а не скульптурные налепы. Речь идет, таким образом, не о внешнем подражании, а о выборе принципов работы со стеклом: плененный свет дает «радиацию» в пространство, пластика начинает выступать как самоцель.

Эта линия по-разному отразилась в некоторых произведениях Г. Антоновой, С. Бескинской, В. Шевченко, даже у В. Муратова в «Голубой весне», но у Шушкановых она проявилась всего заметнее, и притом еще до работы с сульфидом, открывшим тут новые возможности. Они первые возродили пузырчатое стекло, снова стали пользоваться искусственной иризацией, включать инородные вкрапления в тело сосудов, активно использовать свет и цвет. Сульфидное же стекло привело художников к новым достижениям, ибо раскрыло перед ними новые возможности играть на переходах от почти прозрачного опалового до полностью заглушенного и даже черного стекла. Глушеное многослойное стекло с введением в него цветной крошки, золотой фольги, различных окислов металлов, которые то растворяются пятнами, то располагаются полосами вдоль и вокруг тулова, применялись давно. Достаточно сказать, что такое стекло в начале века выпускалось на Императорском фарфоровом и стекольном заводе в Петербурге. Заслуга наших художников, работающих с сульфидом, в том, что они возобновили и развили эту линию в новом варианте и на самом высоком уровне. С сульфидом Шушкановы продолжают работать своим методом. В одном случае они вводят сульфид в обычное стекло в виде тончайшей пленки как лессировку. Один слой, отражаясь в другом, дает такой сложный голубой, небесный, аквамариновый цвет, как мы видим, например, в вазе «Морская галька» (1978), с желтыми кольцами по дну и кисейным узором вокруг, действительно напоминающих прибрежную волну. В другом случае, наоборот, в глухую массу сульфида они вводят вкрапления цветного стекла и получаются монолиты: «Снега», «Травы», «Земля и небо» — названия целых серий ваз. Это черные, серые, белые, желтые и коричневатые вазы и бутыли сульфидного стекла с кружевными серебристыми и цветными вкраплениями, то в виде отпечатка какой-то исполинской ископаемой рыбы, то в виде драгоценных яшм, включенных в стенки сосудов, или цепи убегающих гор. Порой, увидено как в микроскопе: колебание плазмы, движение ядер, образование вихревых потоков и молекулярных тел, — и весь этот микромир опрокинут на восприятие ночного неба и космоса. С этим мы познакомились еще в ансамбле «Космос» (1972). Эта вулканическая жизнь нашла свои отпечатки и в сульфидном стекле в ансамбле «Ночное небо» (1978).

В глушеном стекле почти теряется качество самоизлучения. Здесь стекло уподобляется камню или керамике. И все-таки это сульфид, а не фарфор или нефрит, потому что таких живописных и органических вкраплений, как в «Ночном небе» или «Снегах», в фарфоре получить невозможно. По сложности техники и богатству колорита из последних работ выделяется также золотисто-белая ваза «Утро» с нефритовым краем. Как она выполнялась, могут рассказать только сами художники. Многое в их труде построено на технологических тонкостях и секретах. Поиск их всегда уникален, индивидуален, он, если хотите, — индивидуалистичен в том смысле, что не дает возможности другим художникам идти за ними. Но зато их творчество дает урок, как можно напасть на след, казалось бы, уже испробованной технологии, развить ее дальше и открыть в истории стекла новую яркую страницу. В этом бесспорная заслуга Шушкановых. «Пусть же он сотворит себе истину из запаха лозы или овечьей шерсти», — сказал Сент-Экзюпери о человеке. Неважно, что были какие-то пузырьки и свили, важно, что труд и ремесло Шушкановых выросли до явления подлинно художественного.





С. Сутягин (архитектор)
А. Ган, В. Ган (художники)
Мемориальная чайхана «Самарканд» в Ташкенте. Общий вид

А. Ган, В. Ган
Рельеф при входе в чайхану «Самарканд». Фрагмент

Новые произведения монументалистов Узбекистана

Гюльсара Бабаджанова
Наиля Валиулина



Последние годы оказались щедры на премьеры монументальных произведений художников Узбекистана. Количественный рост их числа — явление само по себе вполне примечательное, отражающее объективные процессы развития монументального искусства. За ними стоят тенденции к увеличению спроса на монументальные произведения, расширению доли участия художников в работе с архитекторами, росту общественного признания их труда. Все ощутимее заявляет о себе деятельность коллектива узбекских монументалистов в общем потоке художественной жизни республики.
Но авторитет завоевывается не числом работ. Ему должны соответствовать качественные изменения, без которых количественное накопление теряет смысл, лишается животворящей силы и, в конечном счете, морально себя дискредитирует.
Попробуем взглянуть, что же лежит за множественностью работ узбекских художников, какова реальность этого явления, в чем его ценность и значение?
По традиции рассмотрение конкретных явлений художественной практики тяготеет к вычленению в ней «пиковых» достижений, которые и становятся предметом искусствоведческого анализа. Они задают шкалу оценок, по ним равняется критика в своих суждениях о состоянии творческой практики в целом.
Однако из работ, выполненных в последнее время в Узбекистане, не просто отобрать произведения, бесспорно выделяющиеся своими художественными достоинствами среди других. Здесь нет очевидных «шедевров», но отсутствуют и откровенно беспомощные в профессиональном плане произведения. Исчезли резкие расхождения в качестве исполнения, наметилась известная стабилизация уровня работы художников в архитектуре.
Это стало возможным благодаря укреплению профессиональных кадров монументалистов республики выпускниками художественных вузов, получивших специальное образование в вузах Ташкента, Москвы, Ленинграда, Таллина и др. Молодежь сегодня представляет реальную, творчески активную силу, несущую новые тенденции художественного творчества.
Все новое с особой остротой волнует молодых. Они охотно и смело экспериментируют, пробуют работать с разными материалами, обращаются к разным техникам и жанрам монументального искусства. Пожалуй, никогда еще не наблюдалось в Узбекистане подобного разнообразия исканий, как сегодня. Одних художников, по-прежнему, увлекают такие традиционные виды, как роспись («Раскрепощение женщин Востока» О. Хабибулина на сувенирной фабрике в Ташкенте; роспись В. Крылова во Дворце текстильщиков г. Ферганы; сграффито В. Прудникова в одной из школ г. Чирчика) или мозаика (А. Мазитова на фасаде шелкоткацкой фабрики в г. Касансае). Другие охотно работают в металле (монументально-декоративная композиция в технике литья из металла Б. Джалалова совместно со скульптором Р. Немировским на станции «Комсомольская» ташкентского метро; декоративная композиция в технике выколотки по металлу В. Дрыгина на станции «Дружба народов»).



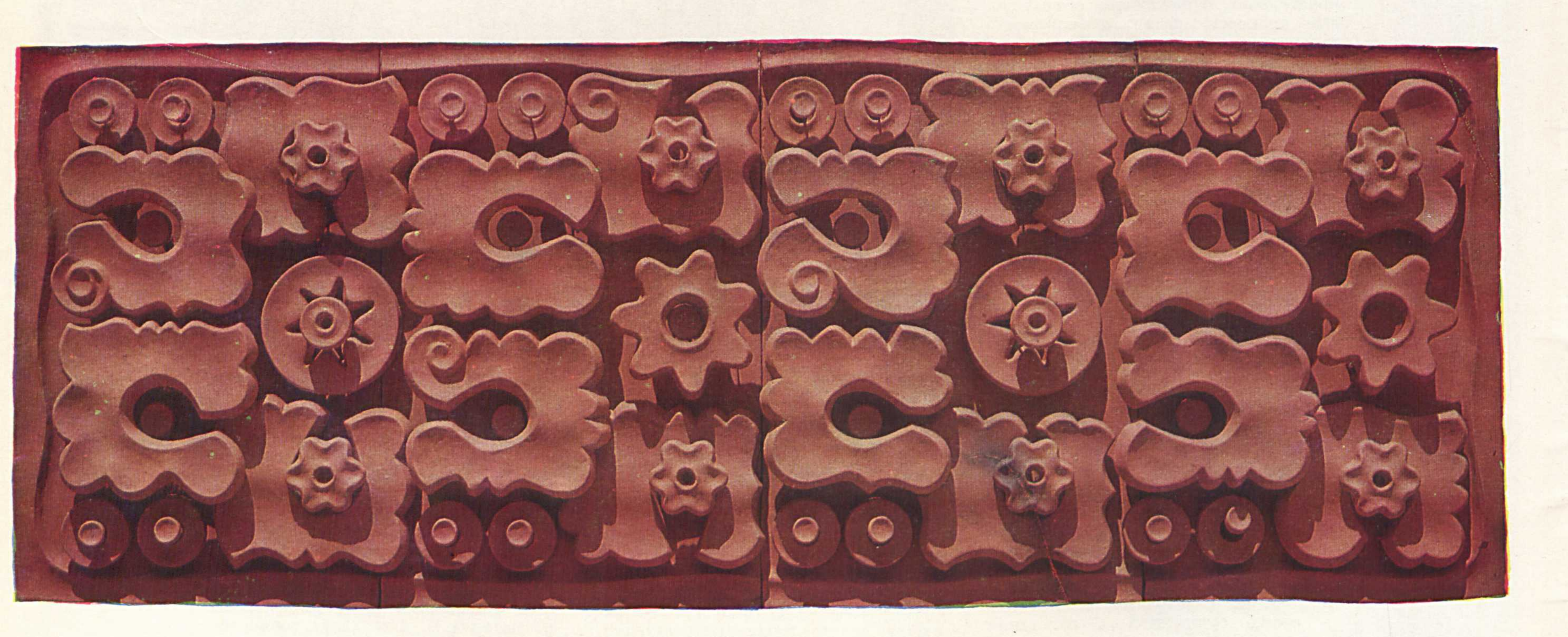
Э. Абрамов
Декоративный фонтан в санатории «Узбекистан» в Сочи



В. Чуб
«Плоды земли». Рельеф в ресторане гостиницы «Узбекистан» в Ташкенте



А. Кедрин
Керамическое панно в столовой санатория «Узбекистан». Общий вид



Э. Абрамов
Деталь декоративной стенки в интерьере Ташкентского аэропорта. Терракота

Большой популярностью пользуется в республике рельеф. Здесь удачны, на наш взгляд, примеры работы с ним В. Чуба. Его рельефы «Семург» на территории аэропорта и «Плоды земли» в ресторане гостиницы «Узбекистан» в Ташкенте запоминаются индивидуальным строем образного решения, красотой крупно взятых пластических форм, умелым и тактичным включением цвета.

Широко используются в интерьерах и на фасадах общественных зданий произведения из керамики. Разнообразно выступила группа молодых керамистов в работе над оформлением комплекса общественного питания швейного объединения «50 лет УзССР и Компартии Узбекистана». Уют и неповторимое своеобразие придают интерьеру чайханы керамическое панно С. Бондаревой. К созданию крупных пространственно-пластических форм обратился Э. Абрамов. Его декоративный фонтан из шамота, подцвеченного мягкими оттенками эмали и глазури, уже не ограничивается ролью красивого декоративного пятна в интерьере, а превращается в самостоятельную, остро современную архитектурную форму, отделяющую один зал чайханы от другого.

С именами молодых связано и развитие ряда новых для республики жанров монументального искусства. Так, в интерьерах общественных зданий теперь можно встретить гобелен. С увлечением занимаются им супруги Исхаковы из Андижана, выполнившие несколько произведений в этой технике.

Выпускник Ташкентского театрально-художественного института им. А. Островского, молодой художник А. Бухорбаев впервые в Узбекистане освоил технику флорентийской мозаики. На одной из станций открывшегося в Ташкенте метрополитена установлено его панно из мрамора «Хамза — поэт Востока» (в соавторстве с Ш. Абдурашитовым), посвященное выдающемуся деятелю культуры Узбекистана, первому советскому поэту, писателю и драматургу — Хамзе Хаким-заде Ниязи. Совсем недавно появились в республике витражи, созданные большим энтузиастом этого искусства И. Лиепене, а сегодня они уже прочно заняли место в творчестве монументалистов Узбекистана. Обращают на себя внимание в этой связи работы выпускника ЛВХПУ им. В. Мухиной — В. Гапа. Его витражи в вестибюле малого зала Дома искусств в Ташкенте и в административном здании Чаткольского заповедника дают основание ожидать в будущем от молодого художника интересных результатов на этом пути.

Правда не всегда расширение диапазона поисков новых пластических средств сопровождается очевидными качественными завоеваниями. Многим произведениям недостает пока мастерства владения материалом. Можно было бы указать на повторение отдельных приемов, заимствованных из чужого опыта. Настораживает чрезмерное увлечение откровенно декоративными решениями.

Хочется верить, что со временем такие поиски приобретут более основательные и серьезные формы работы. Ведь многие из авторов этих произведений еще только начинают свой творческий путь, а мастерство, как известно, не приходит вдруг, оно складывается из многих — иногда больших, чаще маленьких — счастливых находок и удач. Самый же процесс интенсификации художественных исканий — явление безусловно отрадное и особенно в тех случаях, когда намечается взаимообогащение открытий искусства нового времени мудростью и опытом традиционного.

Тяга к выявлению национальных истоков творчества, использованию ремесленного и духовного опыта своего народа, составляет еще одну существенную особенность настоящего момента в развитии монументального искусства Узбекистана.

По-разному, с разной мерой понимания решается сегодня эта задача. Один из путей лежит через обращение художников к темам из национальной истории, к образам славных ее героев, как это делает, например, О. Хабибулин в своей росписи «Раскрепощение женщин Востока».

Другой ориентирован на возрождение ремесленных и технических основ искусства прошлого, использование местных материалов: ганча, керамической мозаики и рельефа. Особо хочется отметить из работ этого круга керамическое панно «Города Узбекистана» А. Кедрина в столовой санатория «Узбекистан» в Сочи. Это наиболее крупная в республике работа в керамике. Панно состоит из керамических плиток одинакового модуля (40×40). Главное же его достоинство составляет умелое использование автором возможностей традиционного материала в новых целях.

Нередко монументалисты синтезируют в своих произведениях традиции разных видов искусства. Так, Э. Абрамов кладет в основу композиции керамической стенки, находящейся в интерьере международного отдела ташкентского аэродрома, принципы декоративности сюзане — традиционной ручной вышивки. Ритмичность повтора рисунка керамических плит подчеркивается здесь пластикой форм выступающих частей рельефа. Такое неожиданное сочетание традиций дает совершенно особый декоративный эффект всей композиции.

Аналогичным образом пробует работать и А. Мазитов, создав по мотивам национальных абровых тканей хан-атласа огромную композицию из мозаики на здании шелкоткацкой фабрики в г. Касансае. Все эти, равно как и другие, формы обращения к национальному наследию одинаково драгоценны. Они не исключают, а скорее взаимодополняют друг друга, по крупицам собирая забытый опыт, содействуя общему делу сохранения национального своеобразия современного искусства.

Плодотворность исканий монументалистов во всей их множественности и непохожести особенно очевидно проявляет себя в работе над крупными общественными зданиями и ансамблями, для участия в которой привлекаются художники разных профилей.

В последние годы в Узбекистане появился целый ряд таких построек, в которых приняли активное участие монументалисты. Так было при строительстве в Ташкенте первой очереди метрополитена. Не так давно большая группа узбекских художников закончила комплексное оформление кардиологического санатория «Узбекистан» в Сочи. Роспись народного художника УзССР Ч. Ахмарова, витраж и люстры лауреата премии Ленинского комсомола Узбекистана И. Лиепене, резьба по ганчу народного художника УзССР М. Усманова, керамическое панно А. Кедрина, рельеф В. Чуба, а также другие произведения различных жанров создали здесь красочное зрелище, дающее представление об образе солнечного Узбекистана.

К числу удачных примеров целостного решения оформления принадлежит и мемориальная чайхана «Самарканд» в Ташкенте. Его авторы архитектор С. Сутягин и художники А. и В. Ган нашли такие выразительные формы, которые стали органичным развитием архитектурного замысла.

У входа в чайхану, словно обнимая его с двух сторон, вас встречает рельеф из керамзитобетона на смыв, приглашая войти внутрь помещения. Аналогичную задачу одновременной работы на интерьер и экстерьер здания выполняет и мозаика с рельефом художника А. Гана на поверхности цилиндрического остова постройки, два этажа которого находятся внутри помещения, а третий выходит наружу. Следуя за архитектурой, мозаика проходит через все этажи, выявляя сложные ассоциации с образом дерева, как бы пронизывающего всю структуру здания.

В свою очередь, кривизна цилиндрического стержня архитектуры создает множество точек для обозрения мозаичного панно. Соединяя разнообразные искания в области пластической формы и образного строя, несущих черты национального своеобразия, эти постройки лишний раз убеждают в плодотворности предпринятых поисков, необходимости дальнейшего развития и углубления этого процесса.

А. Кедрин
Керамическое панно в столовой санатория «Узбекистан». Фрагмент

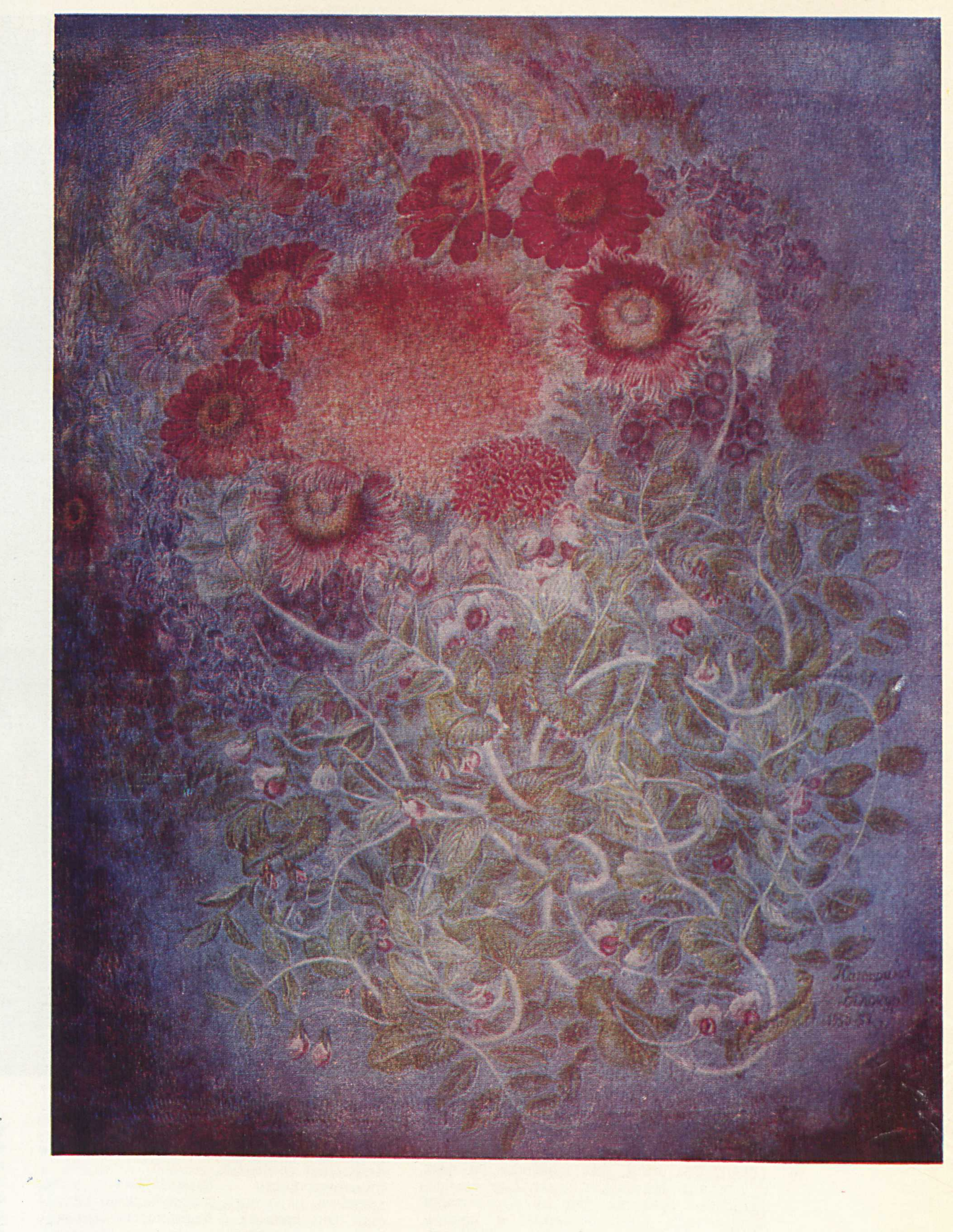


Растительные «лики» бытия

Ирина Конева

Об эстетических достоинствах произведений Екатерины Белокур написано немало. Сейчас ни у кого не вызывает сомнений подлинная художественная ценность живописи Белокур. Мне бы хотелось, в отличие от предыдущих исследователей, попытаться раскрыть мировоззренческую основу ее живописи, отыскать ту почву, из которой произросло ее замечательное искусство.

На первый взгляд, картины Белокур — разновидность европейского натюрморта. Н. Шкаровская так и пишет: «С декоративными крестьянскими бытовыми росписями творчество Белокур не связано. Ее оригинальная живопись развивалась в основном под влиянием профессионального искусства, творчески преломленного воображением художницы, о чем свидетельствуют те жанры — натюрморт, портрет, пейзаж, — которые были чужды традиционному крестьянскому творчеству» [1]. Н. Шкаровская права, но лишь отчасти. Действительно, искусство профессионалов оказало влияние на творчество крестьянской художницы, но это касается количественно наименьшей и качественно



Натюрморт с хлебом. Фрагмент. 1960

Пшеница, цветы, виноград. 1950—1954 гг.

не лучшей части ее работ (пейзажей, портретов), в которых Белокур, как неопытный ребенок, повторяет слова вслед за учителем. По собственному признанию Белокур, людей она любила рисовать куда меньше, чем цветы, а пейзажи. писанные акварелью на бумаге, находятся на периферии ее творчества, — их следует признать менее совершенными, чем масляные полотна. В одном из писем Белокур жалуется, что вынуждена писать пейзажи нелюбимой акварелью, так как у нее кончился разбавитель масляных красок. Акварельные пейзажи Екатерина Белокур начала писать довольно поздно, лишь в 50-х годах под влиянием профессионалов, задавшихся целью приобщить самодеятельную художницу тайной науке о перспективе.

Итак, излюбленный объект — цветы, фрукты, овощи; материалы — холст, масло. В самом ли деле картины Белокур являются натюрмортами в том смысле, в каком мы привыкли говорить о европейском натюрморте?

Натюрморт, как известно, переводится с французского как мертвая природа. Недаром объектом натюрморта часто служит битая дичь, цветы в натюрморте изображаются срезанными, отторгнутыми от жизненной почвы, поставленными в сосуд. Если бы Екатерине Васильевне сказали, что цветы могут быть мертвым объектом живописи, она бы, вероятно, простодушно удивилась. В одном из писем Белокур рассказывает: «Как придет весна, и зазеленеют травы, а потом и цветы зацветут! Ох, боже мой! Как глянешь кругом, — этот красивый, а этот еще лучше, а этот еще прекраснее, и будто бы нагибаются ко мне, и почти что проговаривают» *. Итак, цветы настолько живые, что почти разговаривают!

Екатерина Васильевна всю свою жизнь прожила в селе. Она сама обрабатывала землю, выращивая на ней «объекты» для своих «натюрмортов». Растения — неотъемлемая часть ее крестьянского быта. Поэтому отношение к ним Белокур совершенно интимное, любовное. Одно из первых ее детских воспоминаний: «чудесный синий малюсенький цветочек! Он мне, маленькой, показался таким прекрасным! Я перестала плакать и аж затрепетала у матери на руках, протягивая руки к этому цветочку» *.

Растения в произведениях Белокур более одушевлены, если можно так выразиться, чем, например, птицы. Аккуратно выписанные синички, сидящие на ветках яблони (картина «Богдановские яблоки»). производят впечатление скорее неподвижных чучел, чем живых птиц. Цветущие ветви яблонь же, напротив, динамично переплетаются, почти движутся. В отличие от профессиональных мастеров натюрморта, цветы художница изображает растущими из земли, в их родной стихии. Это живые букеты и живые венки.

Каждый цветочек, веточка, ягодка в растительном мире художницы любовно, тщательно выписаны, выделены, обведены светлым ободком. Например, зеленые листья пионов на картине «Арбуз, морковь, цветы» обведены тонкой красной линией (сравните прием описи в древнерусской иконописи). Но при такой несравненной тщательной прописанности — некоторые критики даже упрекали в фотографичности — оказывается, что в картинах отсутствует тень от предмета. Тень пе

следует путать с высветлением и оттенением в предметах для их выделения, большей выразительности. В растительных композициях крестьянской художницы нет единого источника света: разные элементы освещены по-разному и каждый имеет как бы свою «точку зрения». Цветы на картинах Белокур, как правило, принадлежат разным временам года. У нее своя манера писать с натуры. «Она брала каждый цветочек, каждое растеньице отдельно, ставила его в стакан с водой и писала с натуры» [2].

Таким образом, авторская позиция по отношению к объектам изображения оказывается подвижной, что неизбежно ведет к нарушению перспективного единства и придает растительным композициям Белокур такую динамичность, которая роднит живопись Белокур с древним искусством, в частности с иконописью. О такой организации художественного пространства Павел Флоренский пишет: «... следует отметить разноцентренность в изображениях: рисунок строится так, как если бы на разные части его глаз смотрел, меняя свое место. Тут одни части палат, например, нарисованы более или менее в соответствии с требованиями обычной линейной перспективы, но каждая — с своей особой точки зрения, то есть со своим особым центром перспективы» [3]. Сравните «Натюрморт» Белокур 1960 года, в котором каждый овощ или грудка овощей написан отдельно, с особой точки зрения. И это при «иллюзионизме» и бликах!

В растительном мире Белокур каждая деталь хорошо дифференцирована, выписаны даже прожилки лепестков, и, при обилии объектов — цветов, фруктов, овощей, удивительно, что композиция в целом не распадается, а прекрасно держится, картина оставляет впечатление завершенного, замкнутого в себе мира. Причем, ни одна деталь не теряется, а выигрывает, выставляет себя напоказ.

Полевые цветы. 1941

Когда же в произведении у Белокур «встречаются» цветы и пейзаж, органичное единство картины нарушается. Так, в «Колхозном поле» существуют два пространственных плана: на первом, ближнем к зрителю — цветы, гроздья винограда, тын с забытой косынкой; на втором, заднем — колхозное поле с трактором. Картина напоминает театральную декорацию: как будто в цветах прорезано окошко и через него виден нарисованный задник. Первый и второй планы даже непосредственно, при беглом взгляде на полотно, оказываются в положении динамичного, напряженного противостояния, читаются, как теза и антитеза. Линейная перспектива «задника» диссонансом вторгается в растительный мир художницы. Если прикрыть центральную часть репродукции, цветы замкнутся, свернутся в самостоятельную композицию.

Еще раз встреча цветов и пейзажа происходит на полотне «Хата в Богдановке» (1955). Оба мира, для передачи которых художница использует различные изобразительные средства, уже не в состоянии динамичного противостояния, а просто-напросто исключают друг друга. Кажется, что два разных холста (на одном — пейзаж, на другом — цветы) разрезали по диагонали и, перепутав половинки, сложили. Впрочем, «художественное пространство в произведениях Белокур» — интересная и ответственная тема, требующая специального искусствоведческого исследования.

Тщательная прописанность и обилие деталей затрудняют выявление важного свойства многих композиций крестьянской художницы — симметричность, причем, ось симметрии проходит иногда по диагонали. Правая часть не совсем точно повторяет левую. Если бы воспроизведение второй части симметрии было зеркально точным, изображение носило бы механистический характер (что и наблюдается в картине «Тридцать лет Октября»). Симметричны композиции картин: «Счастье» (1939), «Пионы» (1948), «Мальвы» (1950), «Пшеница, цветы, виноград» (1954), «В Шрамковском районе на черкасской земле» (1955—1956), «Цветы и калина» (1958), «Пионы» (1958), «Букет цветов» (1960). Полотна «Цветы на голубом фоне» (1942—1943), «Петушки» (1950), «Котики» (1950), «Георгины» (1957) и некоторые другие также тяготеют к симметрии как в композиции в целом, так и в отдельных ее частях.

Симметричность — характерная черта древнего, народного и прикладного искусства. Она связана с бинарностью архаичного мировоззрения, с системой противопоставлений (например, правый — левый, счастье — несчастье, белый — черный, верх — низ и т. д.). В натюрморте же, как правило, эта черта отсутствует.

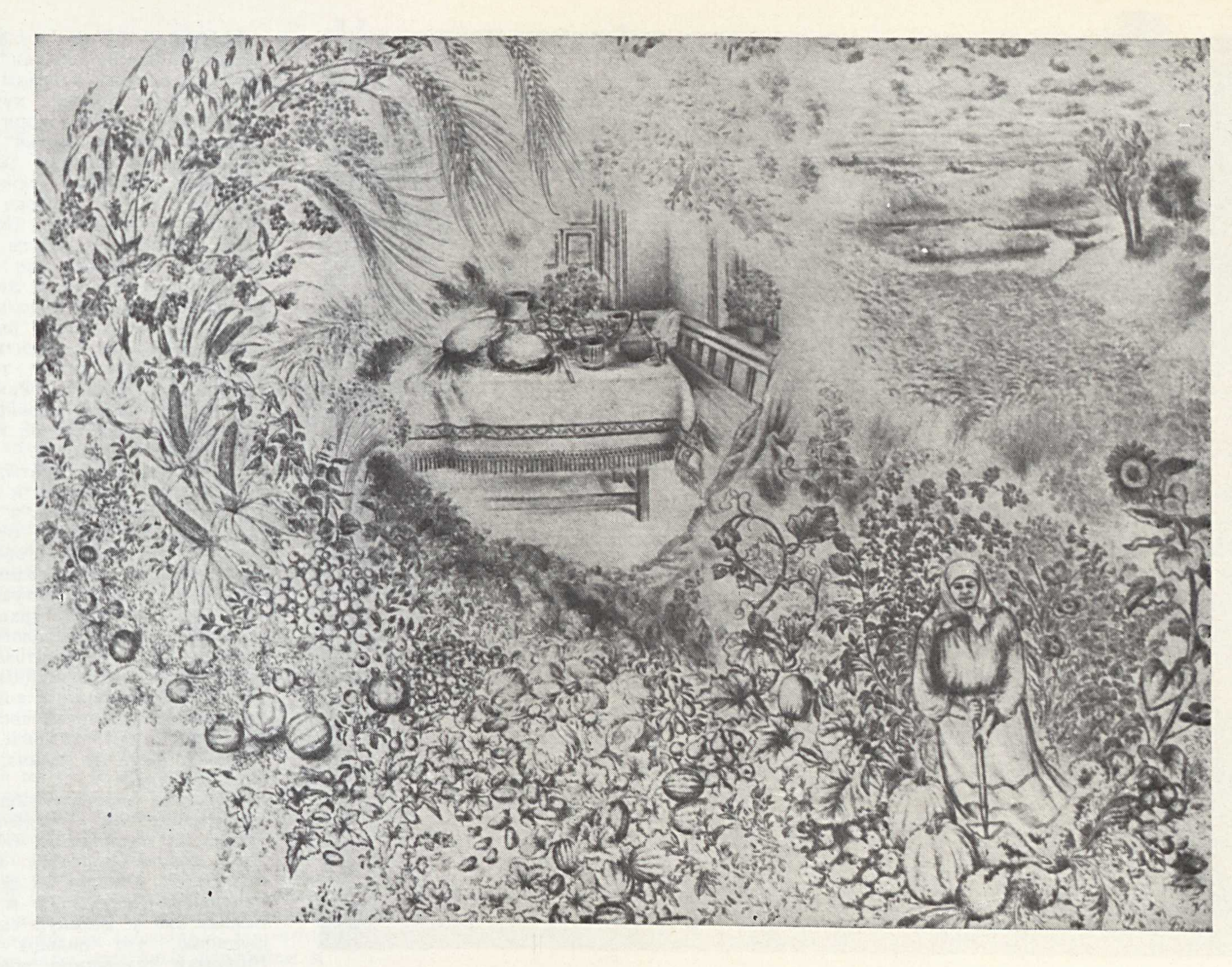
Другая древняя особенность в произведениях Белокур — иерархичность предметов. В центре многих полотен, на самом почетном месте появляются хлеб, зерно, пшеничные колосья. «Царь-колос» (так называются две картины 1947 и 1949 годов) действительно царствует в венке (венце) из цветов, ягод, овощей, его окружающих. Хлеб занимает центральное место в натюрморте «Завтрак» (1950). На картинах «Пшеница, цветы, виноград» и «В Шрамковском районе на черкасской земле» в окружении венка из цветов находится зерно. И на полотне «Полевые цветы» (1941) опять, в средней части композиции — два золотистых колоска на фоне голубого неба.

В карандашном рисунке «Колхозница» фигурка женщины по размерам равна хлебным колосьям — самым крупным деталям композиции. И тут царит хлеб: в виде колосьев — своими размерами, в виде испеченного каравая — центральным местоположением.

Как видим, мотив «царя-колоса» в творчестве Екатерины Васильевны навязчив и, надо полагать, не случаен. Что же такое «царствующий хлеб»? Об этом древнем символе О. Фрейденберг пишет: «Рядом с домашними животными божество является в виде хлебного блюда, хлеба. Однако, хлеб понятие широкое. Его бытовым архетипом служат травы, зелень и плоды деревьев... На последующих стадиях развития общественного мировоззрения эти объекты пищи становятся священными; они остаются принадлежностью алтарей и жертвоприношений и потому кажутся освященными и искони присущими богослужению, что ведет к тому, что прежнее производственное бытовое их потребление обращается в праздники» [4]. «Хлеб (он же солнце) есть живое существо, с биографией страстей, претерпевшее земную муку» [5].

«В России были люди, которые учили хлебопоклонству...» Итак, в творчестве Белокур нашло отзвук древнейшее представление о хлебе, злаке, как божестве (или персонификации бога). «Царь-колос», «бог-колос». Любопытно, что в украинском языке слова «збожжя», «збіжжя» (от корня «бог») обозначают зерновой хлеб; белорусское «збожжа» — зерно, хлеб.

Конечно, Екатерина Васильевна не была хлебопоклонницей. Но, тем не менее, не следует думать, что в образном мире художницы древняя семантика присутствует в виде пустых аллегорий. Сущест-



Колхозница. 1949

вуют уровни бытия, на которых независимо от установки автора через его творчество проговаривается древнее содержание. По К.-Г. Юнгу, например, мышление — и современное, и архаичное — базируется на одной системе архетипов. Разница только в том, что у архаичного человека архетипы более обнажены, находятся ближе к психической поверхности; у современного же человека они покрыты слоями логически организованного материала, вытеснены в область бессознательного. Но там, где архетип выходит на поверхность, он выносит с собой целый комплекс мотивов.

Наряду с мотивом хлеба в картинах присутствует и другой, не менее устойчивый, мотив венка, окружающего хлеб. Причем, как было сказано выше, венки сплетены из цветов, относящихся к разным временам года. В картине «Натюрморт с хлебом» (1960) венок образуют цветущие стебельки барвинка и ветка сливы, одновременно цветущая и плодоносящая.

Разгадку венка находим у той же Ольги Фрейденберг: «Космическое значение «царя» и отождествление его с небом и солнцем влечет за собой и то, что образ «царя» сливается с образом года. В земледельческий период солнце и земля, а также «год» получают семантику плодородия... От ... пары богини и бога и зависит плодородие на год; соединяясь ежегодно в новом браке, они тем самым становятся годовыми «царями»... Самый обряд, в котором они начинают жить, называется венчанием: сперва они отождествляются с венком потому, что он метафорически обозначает круг, солнце, небо, год; а затем в нем сказывается его растительная природа, природа плодородия» [6].

Итак, подведем итог. Образный мир Белокур иерархичен, ступени восхождения: насекомые, птицы — деревья — цветы — плоды — хлеб. Растительное царство одушевлено, активно. Колосья, цветы, фрукты, овощи не просто объекты изображения, а символы, растительные лики бытия. Многие композиции по-древнему симметричны.

Картины крестьянской художницы — антинатюрморты. Я бы рискнула назвать жанр, в котором работает Белокур — **«цветочной иконописью»**. Сравните сходство символической нагрузки: младенец Христос держит в руках яблоко — символ греха и хлеб — символ искупления, потому что он — «Новый Адам», а лилии и полотенце в интерьере комнаты (сюжет Благовещения) олицетворяют чистоту девы Марии. Так обстоит дело с семантикой изображения, а что можно сказать о художественных материалах?

Было бы ошибкой думать, что выбор художественных материалов безразличен для семантики изображаемого [7]. Вначале Екатерина Васильевна писала самодельными красками из калины, бузины, лука. В дальнейшем она перешла на грунтованный холст и масляные краски. Разбавителем служило льняное масло — и тут растительное происхождение. Кисти Белокур всегда делала сама из коровьей шерсти, вишневых веточек, жести от консервных банок. Самодельная кисточка была настолько тоненькой, что, по выражению Василия Нагая, напоминала иголку [8].

А теперь о технике масляной живописи на холсте. Как пишут профессионалы? Приобретают грунтованный холст или грунтуют его сами, предварительно закрепляя холст на подрамнике. Делают рисунок углем или карандашом. Затем следует подмалевок — размещение общих цветовых соотношений. Художник работает над всей композицией, над всей системой предметов сразу, переходя от общего к частному. Лишь в конце прописываются детали. Сезанн писал свои картины так, что в любой момент работу можно было преостановить. Метод Сезанна, взятый как тенденция, присущ всей новоевропейской масляной живописи. Образом-схемой такой последовательности письма может служить проявляющийся одновременно во всех частях фотографический снимок.

Екатерина Васильевна Белокур, как было упомянуто выше, шла иным путем, не от общего к частному, а от частного к общему, прорисовывая деталь за деталью, пририсовывая цветок к цветку так, что только на последней стадии письма, при последнем прикосновении кисти к полотну картина получала завершение. Методом, последовательностью работы она роднится не с профессионалом, а, скорее, с украинской вышивальщицей рушников, любовно, один за другим, вышивающей **цветок за цветком.**

Вспомните киевские, полтавские (родина Белокур) рушники, вышитые красной нитью, с красивыми барочными крупными стилизованными цветами. Живопись Белокур — «вышивка» масляными красками на полотне.

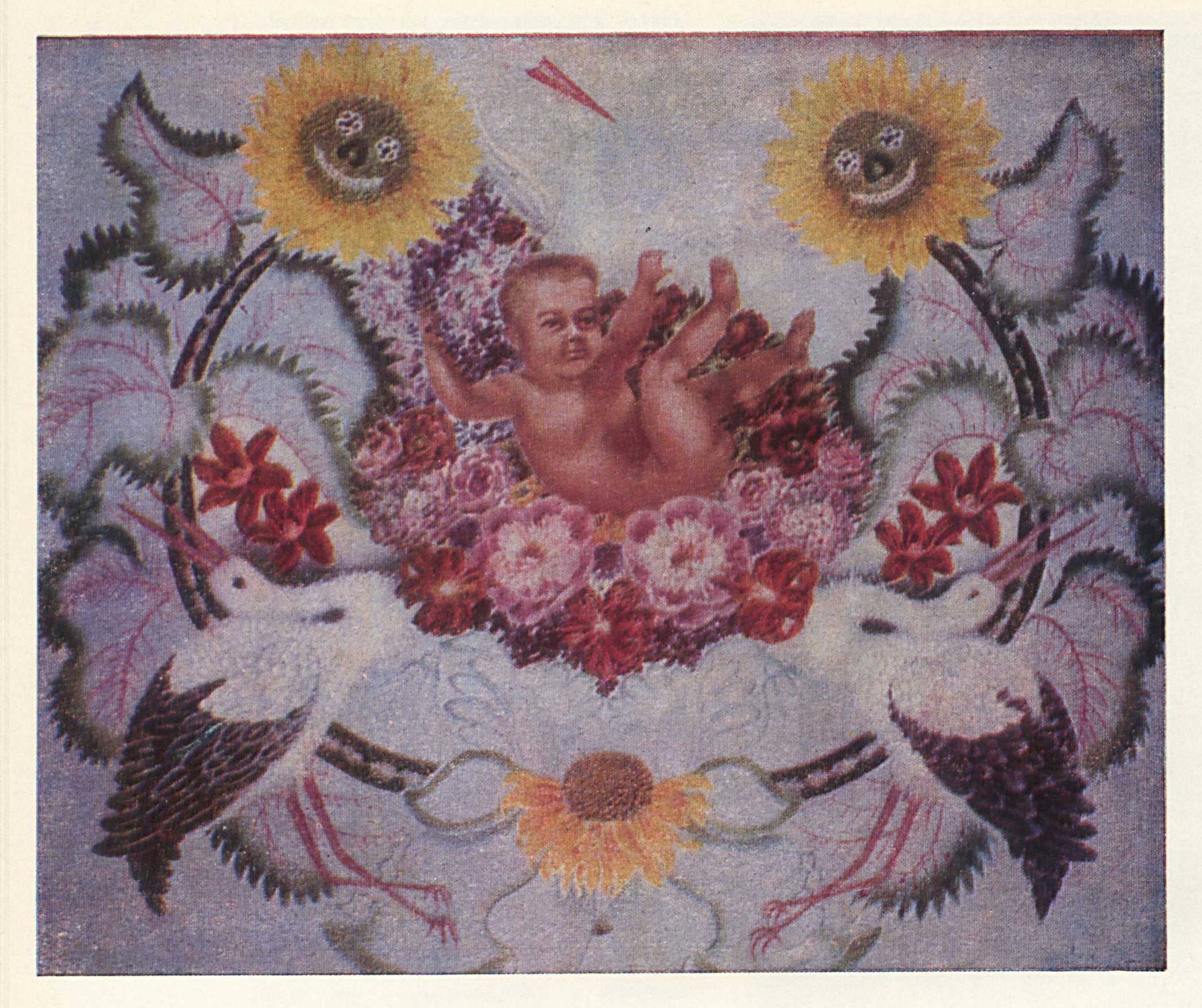
По действительно ли Екатерина Васильевна относилась к холсту так, как относится к нему вышивальщица?

Украинская, да и не только украинская, народная вышивка венчает собой весь процесс выделывания ткани (ведь, как правило, сама крестьянская вышивальщица выращивала лен, пряла, ткала), как бы раскрывает свойство, внутреннюю идею полотна.

Белокур, по собственному признанию в автобиографии, «пряла, ткала, белила», создавала «красивые вышивки». Глубинное внутреннее родство между вышивкой и живописью подтверждается и отношением крестьянской художницы к полотну. Когда у Белокур композиция разрасталась (именно разрасталась как растение) и выходила за раму, ситуация, в которой любой профессионал просто бы перекомпоновал бы работу, — художница поступала очень остроумно: снимала холст с подрамника и пришивала к записанному грунтованному холсту куски негрунтованного полотна. Причем, пришивала крупными, грубыми нитками, не маскируя шов. Таких, дошитых, работ несколько: «Цветы, яблоки, помидоры», «Завтрак», «Пшеница, цветы, виноград» и другие. В понимании Белокур холст — это прежде всего то, что можно сшивать, даже если он записан маслом. Ее масляная живопись так же венчает и раскрывает идею полотна, как и украинская вышивка. Изображение при этом — имманентно изобразительной плоскости. Масляные холсты крестьянской художницы так же «помнят» свое растительное происхождение, как и кубики сахара-рафинада на картине «В Шрамковском районе на черкасской земле» помнят свое происхождение от изображенной рядом с ними сахарной свеклы.

Такого отношения к холсту профессиональный станковист не знает. Для него холст — просто изобразительная плоскость наряду с любой другой изобразительной плоскостью, подходящая или неподходящая ему для реализации его замыслов.

У профессионалов существуют разные способы нанесения масляной краски на



Счастье. 1959

В Шрамковском районе на черкасской земле. 1955—1956 гг.



поверхность холста. Художники Возрождения, например, писали лессировками — тонкими слоями, накладывая их друг на друга. Более поздние художники пишут по-разному: одни — корпусно, другие — тонкими слоями, третьи наносят краску на холст мастихином (масло на таких картинах выглядит тяжелым, жирным, фактура холста глубоко спрятана под толстым слоем краски). Некоторые художники покрывают работы лаком, некоторые нет. Масляная же поверхность на работах Белокур нигде не блестит, нигде не жирна. Техника художницы напоминает не столько технику работы маслом, а скорее вызывает в памяти строгие сухие полупрозрачные мазки темперы старых мастеров иконописи. Фактура холста у Белокур не забита краской, хорошо видны переплетения нитей, мазки так малы, как стежки в вышивке.

Некоторые ранние работы, написанные на негрунтованном холсте, к большому сожалению, не сохранились в первоначальном виде, краски пожухли. Это случилось от того, что, с одной стороны, Екатерина Васильевна не знала технологии, а с другой (если продумать ситуацию до конца),— у нее была своя технология. Грунт, согласно этой ее технологии, был не обязателен; он мог оказаться третьим лишним в диалоге художницы с полотном.

Фон на всех масляных холстах Белокур— простой, выполненный чистым цветом, чаще всего синим, голубым. Екатерина Васильевна даже не писала, а, скорее, красила полотно.

Любопытно, что художница пользовалась нетрадиционным способом закрепления холста на подрамнике. Обычно для каждого холста делается индивидуальный подрамник, и холст на нем закрепляется неподвижно единожды и навсегда. Подрамник же у Белокур выполняет ту же функцию, что пяльцы для вышивки. Народная художница, вопреки правилам, крепила холст к подрамнику шпагатом, а когда работа была завершена, снимала записанное полотно и на раму крепила другое. Именно так и поступали вышивальщицы, снимая готовую вышивку с пялец. Делать для каждой картины отдельный подрамник для художницы было хлопотно и дорого. Вот она и нашла остроумный выход (быть может подсознательно), подсказанный ей технологией вышивки.

Таким образом в масляной живописи крестьянской художницы осуществляется внутренняя связь между объектом изображения, способом изображения, изобразительной плоскостью и красками. Выявление этих связей позволяет проследить истоки творчества Белокур в украинской вышивке и ткачестве, в народной традиции, уходящей своими корнями в глубокую архаику.

---

[1] *Н. Шкаровская.* Народное самодеятельное искусство. «Аврора», Л., 1975, с. 51.
[2] «Катерина Білокур», «Мистецтво», Киев, 1975, с. 16.
[3] *П. А. Флоренский.* Обратная перспектива. Труды по знаковым системам. 3, Уч. зап. Тартуского ун-та, Тарту, 1967, с. 384.
[4] *О. Фрейденберг.* Поэтика сюжета и жанра. Госполитиздат, Л., 1936, с. 172—174.
[5] Там же, с. 229. Интересно, что на картине «Счастье» в центре среди цветов (в венке) на месте хлеба изображен младенец.
[6] Там же, с. 76—77.
[7] «В консистенции краски, — говорит Павел Флоренский, — в способе ее нанесения на соответствующей поверхности, в механическом и физическом строении самих поверхностей, в химической и физической природе вещества, связывающего краски, в составе и консистенции их растворителей, как и самих красок, в лаках или других закрепителях написанного произведения и в прочих его «материальных причинах» уже непосредственно выражается и та метафизика, то глубинное мироощущение, выразить каковое стремится данным произведением, как целым, творческая воля художника».
[8] См.: «Катерина Білокур», с. 16.
* Под звездочкой даны цитаты из писем Е. Белокур, опубликованных в «Народна творчість та етнографія», 1973, № 3, с. 63—67.

Назрел разговор о Каслях

Александр Доминяк

Еще в XVI веке при царе Иване Грозном снаряжались экспедиции рудознатцев на Урал на поиски полезных ископаемых. Во второй половине XVI века здесь уже возникает промышленная разработка железных руд. Большое внимание развитию российской металлургии уделял Петр I. По его повелению на Урале закладываются Невьянские заводы, переданные в 1702 году тульскому кузнецу Н. А. Демидову. Центром чугунолитейного дела стал Кыштымский округ, расположенный на восточных склонах Уральского хребта. Особо тонкое литье производилось на Кушвинском заводе, а вскоре в 1747 году купец Я. Коротков основал Каслинский завод, тут же купленный Демидовыми. Из Кушвы в Касли были переведены первые мастера-литейщики и отдельщики, положившие начало каслинскому художественному производству. Большое распространение художественное литье имело в изготовлении домашней утвари, архитектурных деталей, в устройстве садово-парковых и дворцовых ограждений, в интерьерах общественных зданий, в богатых домах и усадьбах первой половины XIX века. Особой тонкостью исполнения отличалась продукция Каслей. В первой половине XIX столетия каслинские литейщики производили «опойчатую» посуду, чашки для «азиатцев», кумганы, садовые кресла и вазы, чугунные надгробия и решетки, «кабинетные» вещи — подсвечники и корпуса для часов...

Возникновение каслинского фигурного литья из чугуна совпало с критическими явлениями в русской художественной культуре, когда ведущие виды искусства — зодчество и ваяние, теряя идейно-эстетическое содержание, обратились к «низовым» течениям, нащупывая выход из обозначившегося тупика. В 60-е годы XIX века на Нижегородской ярмарке каслинские изделия из чугуна привлекли внимание профессиональных скульпторов. В 1876 году по окончании Академии художеств на завод приезжает скульптор М. Д. Канаев. Под влиянием творчества уральских умельцев он обрел не только новые темы, взятые из самой жизни, но придал своему творчеству народный характер. И хотя у истоков каслинского художественного литья оказались художники-профессионалы, есть все основания считать его синтезом профессионального и народного творчества. Безымянные мастера — литейщики и отдельщики — дали жизнь новой отрасли искусства.

Первые опыты каслинских мастеров связаны с именем русского скульптора П. Д. Клодта. Его кони с Аничкова моста стали надолго излюбленной моделью, а жанрово-анималистическая тематика определила главное направление Каслей. В ней отчетливо проявились свойственные профессиональной скульптуре тех лет черты: тяга к камерности, к интерьерности и декоративности. Эти качества обозначили стилевые и содержательные признаки каслинской малой пластики, рассчитанной на пребывание среди себе подобных обиходных вещей. По справедливому замечанию исследователей, знаменитые клодтовы кони получили в Каслях фольклорное толкование, и несомненная заслуга каслинцев в том, что они первыми остро почувствовали эти новые особенности, способствующие безболезненному переводу классицистической скульптуры в атмосферу частного быта.

Ко второй половине XIX столетия — времени сложения российской художественной промышленности — восходят споры об уникальном и массовом, утилитарном и художественном в декоративно-прикладном искусстве, возникают предпосылки для воплощения идеи о служении искусства народу, о праве каждого человека пользоваться благами цивилизации и культуры. Раньше всего новые общественные веяния отразились на предметной среде, малых формах искусства. Неудивительно поэтому, что многие русские живописцы и скульпторы обратились к декоративному творчеству.



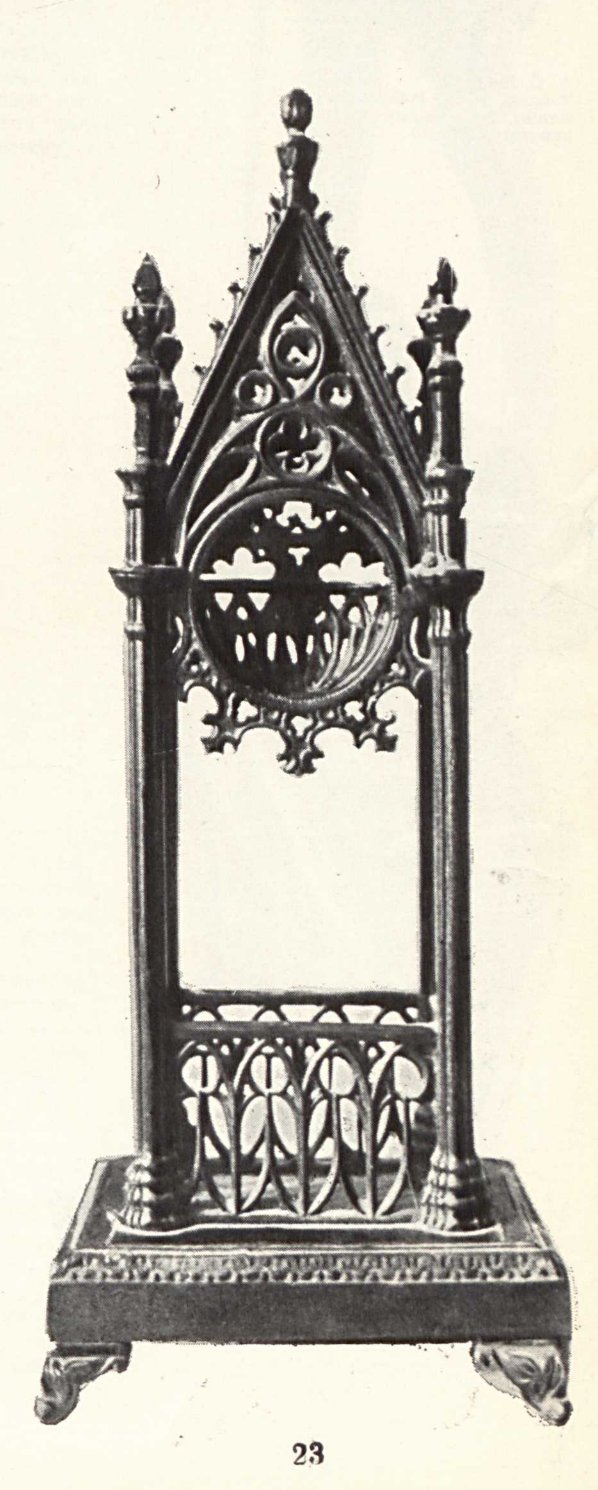
«Клоун». Подчасник. Авторы не установлены. 1956

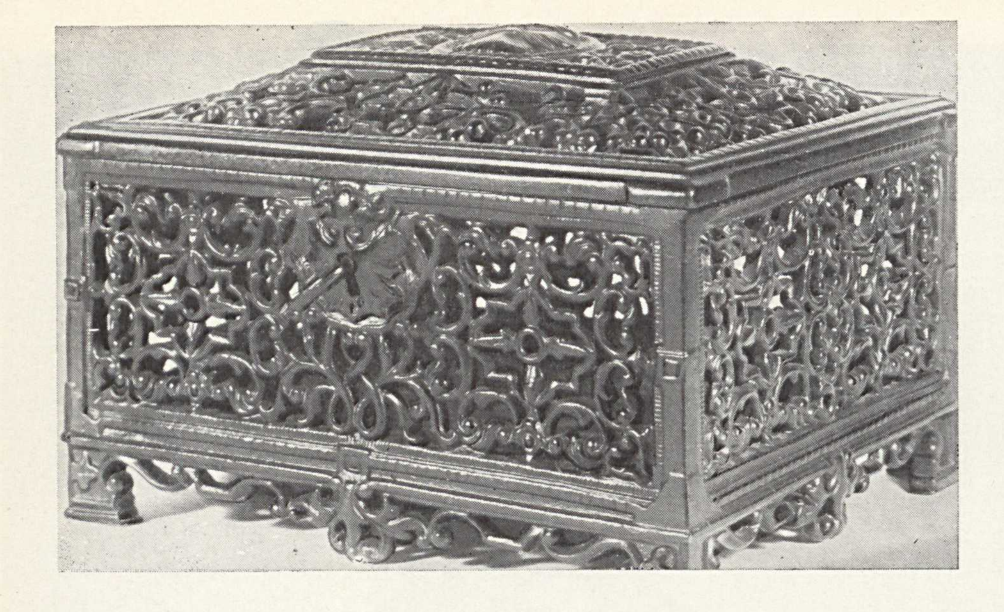
Футляр для часов. Формовщик П. Тепляков. 1914

Преобладающая в Каслях жанрово-анималистическая тематика оказалась очень близкой эстетике народного творчества, с которым в эти годы соединялась проблема возрождения национального стиля. Изделия Каслей 80—90-х годов, авторами которых были известные мастера Н. Р. Бах, Е. А. Лансере, Н. И. Либерих явственно соотнесены с народными вкусами.

Совершенно естественно, что в Каслях появляются свои художники, умеющие перевести классицистическую скульптуру в русло народных традиций. Замечательные мастера-самородки В. Ф. Торокин, А. С. Мочалин, С. Л. Хорошеин, А. П. Долганин и другие стали авторами реалистических народных по духу работ. В этом ряду имен особое место занимает творчество народного мастера, скульптора-самоучки В. Ф. Торокина. Произведения талантливого самородка посвящены одной теме — труду простых людей. Из семи известных нам работ Торокина наиболее популярна «Старуха с прялкой», которой посвятил рассказ о «чугунной бабушке» уральский писатель П. Бажов.

Задача оформления частных и общественных интерьеров в конце XIX века породила поиски «большого стиля», сказавшиеся в первую очередь в декоративно-прикладном искусстве, в том числе и в Каслях. До той поры, пока существовал классицистический интерьер, каслинская скульптура создавалась в расчете на эту конкретную среду. В конце XIX — начале XX века перед искусством встала проблема синтеза на уровне новой идейно-эстетической реальности. Наиболее ярким выражением этих поисков стало направление в архитектуре, возглавляемое И. П. Ропетом. Разработанный им архитектурный декор — по существу вынесенное во внешнюю среду внутреннее убранство простонародных жилищ, узорочье тканых и вышитых рушников, одежды, резной посуды и утвари — оказал влияние и на каслинское художественное литье. В эту пору в каслинской мелкой пластике усиливаются декоративные качества, резко возрастают требования к утилитарной стороне. В этом смысле показательным экспериментом стал знаменитый чугунный павильон архитектора Е. Е. Баумгартена, отлитый каслинскими мастерами для парижской выставки 1900 года. Требование быть «полезными» в обиходе сказывается и в массовых изделиях каслинского чугуна. Декоративные подчасники в виде теремков, готических башенок, сказочных избушек на курьих ножках, чернильницы,





Шкатулка. Неизвестные авторы. Вторая половина XIX в.

А. С. Пушкин. Модель М. А. Неймарна. Формовщик неизвестен. 1970



пресс-папье и бювары, традиционно украшенные изображениями животных или жанровыми сценами — основная продукция Каслей тех лет. Со всей остротой вопрос об утилитарной функции предметов прикладного искусства был поставлен в период формирования в архитектуре «делового» рационализма и проникновения рациональных тенденций в убранство жилых помещений начала XX века. Поиски нового стиля в зодчестве шли в направлении эстетизации конструктивных основ, и каслинская пластика органично вливалась в обстановку «стильных» интерьеров в виде скульптурно сработанных подсвечников, торшеров, ваз, каминов и тому подобных бытовых вещей.

Появление в России модерна и сложение в его рамках «новорусского» стиля изменили не только облик каслинского литья, в котором нередко смешиваются разные исторические стили, но и увеличили долю архитектурно-бытовых образцов: мебели, садово-парковых ограждений, посуды. Традиция каслинского художественного производства, связанная с профессиональным ваянием, проявляется в жанре портрета. По моделям скульптора Р. Баха отливались портретные бюсты Л. Н. Толстого, И. С. Тургенева, П. И. Чайковского и других деятелей литературы и искусства. Уловить отзвуки внутреннего мира во внешнем облике человека — вот их задача.

Изделия каслинского завода разошлись по всей России, вошли в быт самых широких масс. К сожалению значительная часть их затерялась во времени. Немногие отечественные музеи обладают сегодня произведениями старых Каслей. Одно из лучших собраний принадлежит картинной галерее Свердловска.

Современные Касли не отказываются от традиционных изделий. Совершенством пластики и чеканки отличаются отлитые в 30-е годы «Лошадь у плетня» П. Клодта, «Джигитовка лезгин» Е. Лансере, «Борцы» Н. Молина.

Прекрасные отливки выполнены со старых моделей ветеранами промысла — хранителями лучших художественных достижений Каслей М. В. Торокиным, А. и И. Мочалиными и П. Тепляковым.

В эти же годы в каслинском художественном литье по моделям Н. Андреева, Н. Томского, И. Ефимова и других известных скульпторов нашей страны были созданы новые произведения. Из работ этих лет наиболее удачна скульптура М. Манизера «Штангист». Интересные образцы создал в 50-е годы советский скульптор Н. Гореликов. Небольшая статуэтка «Рыбачок» выполнена им с пониманием специфики чугунного литья.

Нынешнее состояние одного из старейших художественных промыслов страны оставляет желать много лучшего. Возражения в первую очередь вызывает ассортимент художественного литья, основную массу которого составляют отливки по старым «классическим» образцам. Среди современных моделей значительный вес принадлежит так называемым товарам широкого потребления: маловыразительным и стандартно однообразным фигуркам балерин и гимнасток или вовсе чуждым каслинскому художественному производству композициям типа «Ну, погоди!» и «Чертик», тиражи которых достигают до 40 тыс. в год. Не лучше обстоит и с тематической пластикой, повторяющей в чугуне известные монументальные образцы «Перекуем мечи на орала», «Орленок». При этом совершенно не учитываются возможности пластичного, тонко передающего все мельчайшие подробности модели каслинского чугуна, который явно теряет свою специфику при механическом переводе в камерную скульптуру масштабных работ.

Серьезные нарекания вызывает профессиональный уровень произведений. Сравнение старых Каслей с современными свидетельствует не в пользу последних; немалая часть декоративной и малой пластики отличается поверхностным решением, небрежностью литья и чеканки. Одна из причин этого кроется в технологии современного производства. Старые методы кусковой и «сырой» формовки применяются теперь ограниченно. Основная масса продукции производится по выплавляемым моделям, что значительно упрощает и удешевляет производственный процесс, но, вместе с тем, исключает творческое начало, столь необходимое в традиционном каслинском литье.

Сравнение традиционных и современных изделий Каслей позволяет заметить, в каком единстве были и должны быть художественные и технологические процессы. Те приемы и способы, которые создали особенный колорит каслинскому литью, не были продиктованы простым желанием эффектно обыграть изготавливаемую вещь, они вытекали из самой сути творческого отношения к делу, позволившего поднять до художественного уровня такие казалось бы, чисто производственные операции, как формовка, отливка и чеканка изделий. Неспроста из литейщиков и отдельщиков в Каслях выросли собственные художники.

Традиционные Касли возникли в результате творческих экспериментов не одного поколения мастеров. Они сконцентрировали лучшие достижения и находки, позволившие ремеслу перейти в ранг искусства. Произведения старых Каслей сохраняют почти физически ощущаемые прикосновения талантливых рук, придавших уникальность всем, даже широко тиражированным вещам. Бережно и разумно применяемая чеканка не превращалась в декоративное дополнение к форме. Она не только позволяла раскрывать новые, нереализованные в процессе отливки художественные возможности, но и рождала богатство фактуры — от бархатистой и теплой до упругой, зеркально холодной, обязательно выявляющей свойства металла. Также бережно наносилась и патина, придававшая цветовое богатство темно-серому чугуну. Игра то скользящего, то прямого отраженного света выявляла широкий цветовой спектр в пределах одного черного цвета.

Естественно, что переход к новым формам и методам изготовления и обработки изделия требует комплексного пересмотра всех художественных и технологических элементов, чего не произошло в современных Каслях. Осуществляемый почти механистически процесс производства не только упрощает производственную технологию, но и художественные задачи, лишает каслинское литье самого главного — творческого участия в нем мастеров, не дает им возможности находить и развивать в каждой вещи ее скрытые грани. Нынешняя, поступающая в продажу продукция не так уж художественно безнадежна, будь она исполнена в подходящих для ее форм материалах, например в алюминии, но со спецификой чугуна она явно не согласована. Решенная на контрасте плоскостей и объемов, густо крытая черным блистающим лаком, современная каслинская скульптура дробится, распадается на отдельные световые фрагменты, теряет цельность, приближается скорее к рельефу. Может быть ощущение этого создает монотонная одинаковость ракурсов, однообразная фактура, несоотнесенность самих вещей с условиями их бытования в определенной интерьерной среде. Грубые, приблизительно найденные все эти «Коньки-горбунки», «Рукодельницы», «Хоккеисты» и прочие больше напоминают изделия, прессованные из пластмасс.

Как случилось, что Касли утеряли традиционную отрасль производства архитектурно-декоративного литья, от которого повелась, кстати, скульптура малых форм? Еще в 50-х годах нашего века Касли выполняли большие заказы по оформлению Волго-Дона, Москвы, Челябинска и других городов. Пусть не все из предложенного выдержало строгий суд времени. Важно то, что до недавней поры существовала возможность архитектурно-художественного синтеза, в котором активно участвовало каслинское литье. Современная мелкая пластика Каслей, будь она совершенно безукоризненна сама по себе, по существу переведена в разряд безделушек, не способных насытить функциональным и эстетическим содержанием занимаемое ими пространство. В этом смысле чрезвычайно поучительны прошлые опыты Каслей в создании



«Косули». Модель Вангена



«Кони». Модель П. К. Клодта. Формовщик В. Варганов. Отливка 1912 г.

«Рыбачок». Модель Н. С. Гореликова. Отливка 1973 г.

обстановки жилых и общественных интерьеров. Разумеется, использовать эти опыты невозможно без участия архитекторов, которые должны стать первыми и основными заказчиками Каслей...

Большую программу действий наметило постановление ЦК КПСС «О народных художественных промыслах», в соответствии с которым на заводе был учрежден отдел главного скульптора. Его возглавил потомственный каслинец Александр Семенович Гилев. Сформированная по его инициативе экспериментальная группа художников только за истекший год создала в два раза больше новых моделей, чем за предыдущие 20 лет. Главному скульптору завода принадлежит право запрещать выпуск антихудожественной продукции. Но на деле это право остается формальным, так как главным в деятельности завода остается производственный план. Каслинский промысел — это всего лишь цех при машиностроительном заводе и естественно, что главным показателем его деятельности стал тоннаж выпускаемых изделий, их себестоимость, рентабельность и тому подобные характеристики современного производства. Цех до сих пор ютится в старом, темном и плохо вентилируемом здании. Крайне скудно его материальное оснащение. Необходимая в модельном деле бронза не отпускается мастерами, и модели, изготовляемые из чугуна, по мере износа все дальше и дальше отступают от оригиналов.

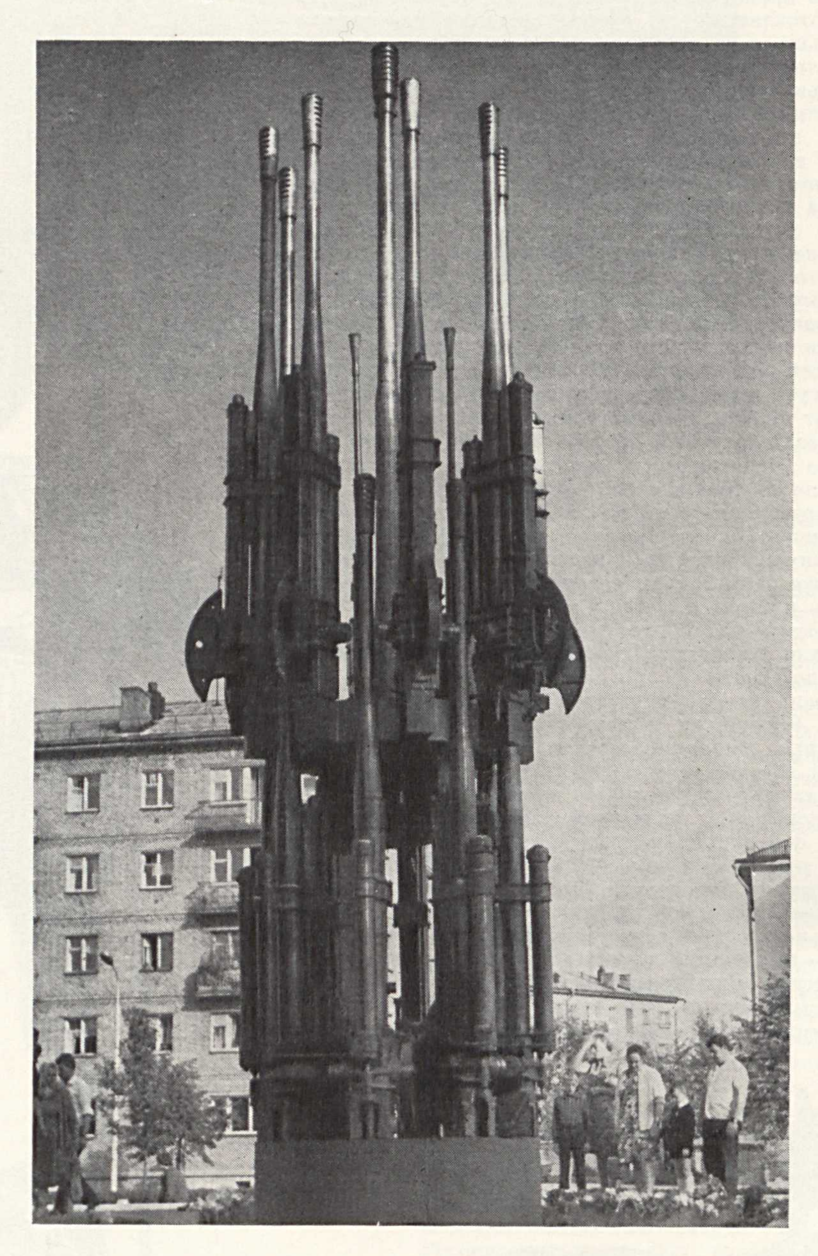
В отношении нынешнего состояния каслинского литья существуют два мнения. Одно, радужно-оптимистическое, утверждает, что художественное производство неуклонно наращивает темпы, другое отмечает такое же неуклонное снижение ассортимента и качества изделий, причина которого якобы в том, что «художественное литье, требующее неспешной, тонкой чеканки, стало «валовым» продуктом ширпотреба» и что забота об индустриальном пути развития промысла и неизбежные при этом планово-экономические показатели отрицательно сказываются на художественной стороне дела. Эти, казалось бы, взаимоисключающие точки зрения по сути недалеки друг от друга. Они обе учитывают только экономические проблемы — то как показатель роста, то как причину упадка. Наивно считать, что в «классических» Каслях понятия не имели о рентабельности или, как тогда говорили, о прибыльности производства и целиком ориентировались на выпуск малотиражных уникальных изделий. Не менее наивно также в век технических достижений отстаивать приемы и методы «неспешной», кустарной, работы — каслинские мастера и раньше использовали различные нововведения, сокращающие трудозатраты.

Корень проблемы, кстати насущной не только для Каслей, но и для других промыслов, приданных леспромам, местпромам мелким и крупным заводам и тому подобным промышленным предприятиям со своим профилем, задачами и собственной творческой атмосферой, в том, что они существуют в среде явно инородной и им приходится приспосабливаться, а не расти в смысле творческом. Техническое и экономическое развитие Каслей — когда-то самостоятельной отрасли художественного производства — неотделимо от эстетических поисков. Каслинский машиностроительный и подобные ему промышленные комплексы осуществляют собственную технико-экономическую программу, в рамках которой решают свою творческую проблематику. Здесь, как и в любом деле, есть свои достижения, свои творцы и таланты, свои, несколько отличные от художественных, критерии.

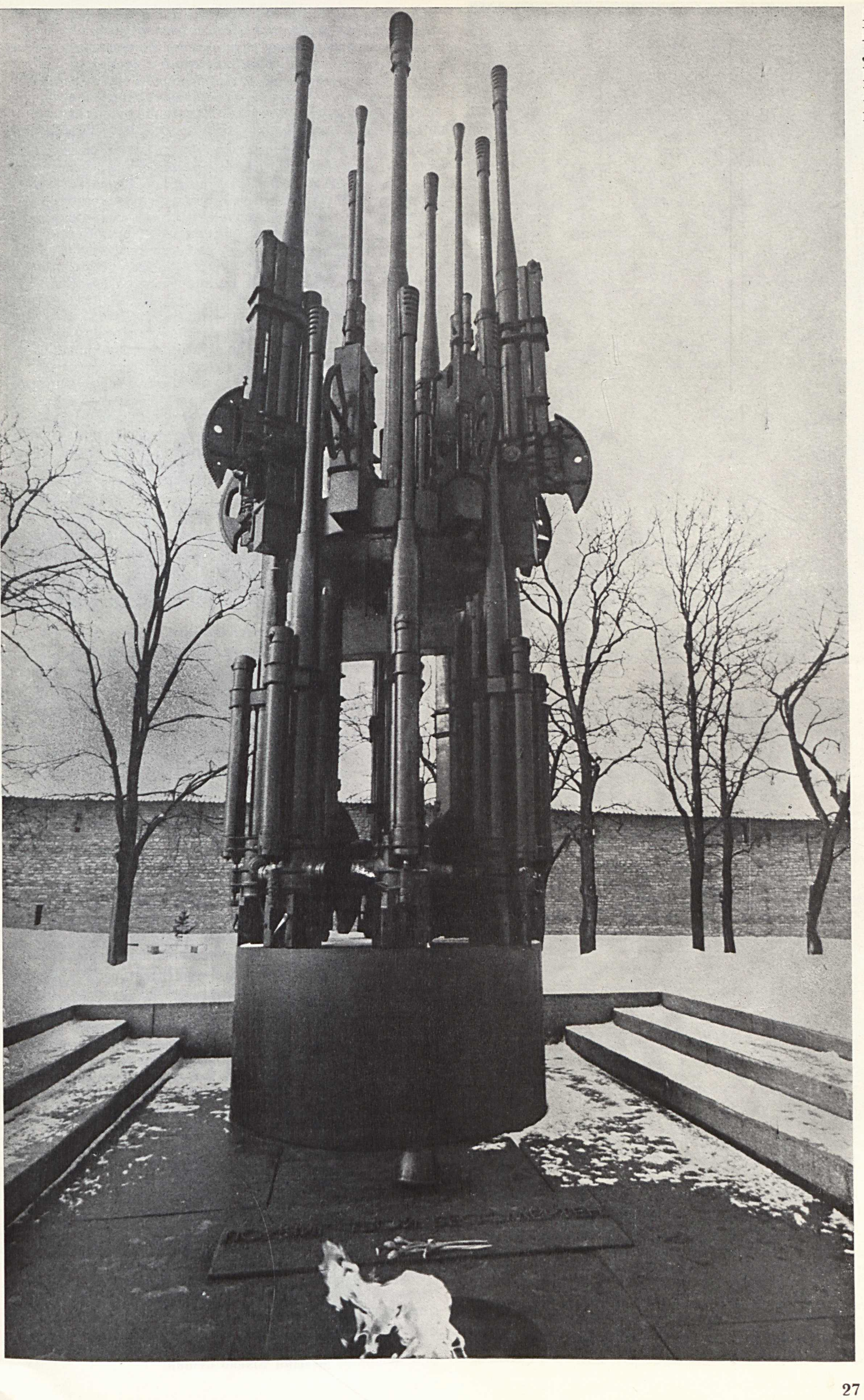
Вероятный выход из затруднений состоит не столько в расширении прав и автономности художественных цехов, сколько в полной самостоятельности подобного производства. Давно назрела необходимость создать художественный центр, способный самостоятельно решать производственные, учебные и творческие задачи. Может быть это будет зональный художественный центр. В самих Каслях есть прекрасная база — профессионально-техническое училище с учебными цехами и мастерскими. Об этом, кстати, уже говорилось на выездном заседании правления Челябинского отделения Союза художников РСФСР в январе прошлого года. Касли хранят богатейший художественный опыт, не угасает в них творческий огонек. В наших силах сделать так, чтобы он разгорелся сильным и ярким пламенем.

Памятник Победы в Пскове

Анатолий Стригалев



Одновременное строительство множества памятников событиям войны за последние годы в профессиональном плане усложнило проблему их композиционной уникальности, стало косвенной причиной распространения некоторых, однажды найденных решений, обращения заказчиков, утверждающих инстанций и самих авторов к имеющим успех шаблонам. Такая тенденция подрывает самую композиционно-функциональную основу памятника как сооружения с особым видом идеологической функции и особым градостроительным значением.
Одна и та же общественная идея может быть успешно художественно отражена во многих произведениях только в том случае, если даст свое конкретное воплощение общей для всех темы.
Значение композиционной стороны в придании монументу уникальности резко возрастает в случае необходимости отразить не конкретное локальное событие, а передать более общее и широкое содержание: например, идею Победы. Размышления о композиционной специфике наших современных военных монументов вызывает впечатляющий и запоминающийся памятник Победы в Пскове, сооруженный там в 1974 году по проекту архитекторов В. Смирнова, В. Васильковского и Л. Катаева.
Этот памятник несет яркий и неповторимый художественный образ и, кроме того, представляет собой принципиально интересный пример профессиональной методологии создания.
Памятник Победы поставлен на большой, сильно вытянутой площади того же названия, на фоне древней крепостной стены Пскова и высоких деревьев. Он поднимается над обширной горизонтальной плитой и обращен лицом к новой жилой застройке вдоль противоположной стороны площади. Тема памятника уясняется зрителем с первого взгляда, хотя он необычен. Эта тема — именно Победа. О ней совершенно определенно говорит торжественный, мажорный образный строй всего монумента, его неукротимый триумфальный взлет вверх, внутренне сложный, но полностью соподчиненный ритм составляющих частей, и, конечно, самая форма этих частей: памятник целиком скомпонован из подлинных орудийных стволов зенитных пушек четырех различных калибров (главным образом — 85-миллиметровых пушек).
Превращение серийного танка или пушки в уникальный памятник, то есть в общественно значимый символ, происходит в результате своего рода «договоренности», обусловленности, закрепленной в особом ритуале «посвящения». Как Неизвестный солдат становится олицетворением всех погибших за Родину, как кусок ткани превращается в знамя, так тот или иной предмет, начиная с момента его «посвящения», общество рассматривает как памятник, символ, знак, замещающий собой определенное явление или идею. В принципе факт общественного «посвящения» совершенно достаточен, чтобы «предмет» стал «памятником», с возникновением, как следствие, качества уникальности у неуникального до тех пор предмета. Таково любое из бесчисленных воинских надгробий, таков любой из многих памятников в виде поставленного на пьедестал танка и т. д.
Однако психология общественного и личного восприятия такова, что, понимая и принимая в принципе такого рода уникальность каждого памятника («Никто не забыт и ничто не забыто!»), люди, общество значительно эмоциональнее воспринимают те памятники, единственность и неповторимость которых выявлена возможно полнее. Так, например, остов сгоревшего вагона, стоящий как памятник в Новороссийске, воспринимается по-своему острее, образнее, чем многократно повторяющиеся памятники-танки. Таким образом факт общественной обусловленности, оказываясь достаточным для превращения предмета в памятник, еще не определяет характера и степени его воздействия. Фактическая и психологически ощущаемая уникальность памятника становится важнейшим условием его реального восприятия. Такая уникальность может быть чисто объективной (руины Брестской крепости или мельницы в Волгограде, поднятый со дна озера боевой самолет Ил-2), или, что встречается чаще и непосредственно относится к компетенции архитекторов и художников, когда объективная событийная уникальность выявляется через своеобразие мемориального сооружения, сливается с ним неразрывно и когда затем событие и воплощающий его памятник воспринимаются как особое образное единство.
Подлинность орудийных стволов безусловно играет в псковском монументе очень важную роль, непосредственно влияет на образное восприятие всего памятника. Однако в этом заключено только полдела. Столь же важное значение приобрела физическая форма этих стволов, и, тем более, суммарная форма, возникшая в результате сопряжения отдельных частей друг с другом.
Памятник зримо тектоничен. Одинакового калибра стволы, как своего рода колонны, двухъярусным кольцом окружают огромную центральную вертикаль — ствол пушки самого большого калибра. Как в композиции орга́на, крупные трубы дополнены значительно меньшими, позволяющими оценить размеры больших и в сумме дать развитие единой пластической темы — здесь сопоставлены четыре калибра зенитных пушек.
Авторы подошли к заданию не иллюстративно, а остроумно использовали готовую предметную форму как особый «строительный материал», как набор неких тектонических «полуфабрикатов». Форма, технически целесообразная относительно определенной функции, осмыслена как форма пластическая.
В частности, следует отметить, что стволы демонтированы с пушек различно: центральный свободен от всяких несимметричных деталей, а у стволов, составляющих двухъярусную ротонду, оставлены асимметричные в отношении центральной оси формы (в техническом отношении это — «тормоз отката», «накатник» и зубчатый сектор, с помощью которого поднимается и опускается ствол боевой пушки). Обратив стволы нижнего яруса выступающими частями внутрь композиции, а верхнего — наружу, авторы получили разный диаметр для нижней и верхней частей ротонды; а возникшие при этом горизонтальные пояса одинаковых технических деталей



В. Смирнов
В. Васильковский
Л. Катаев
Памятник Победы в Пскове. 1974

обогатили вертикальный ритмический отсчет, усложнили общий силуэт памятника и ввели разнообразие в пластическую характеристику двух ярусов. Утоняющиеся кверху стволы завершаются более широкими в диаметре «дульными тормозами». Эти особенности еще определеннее вызывают в сознании метафорическую параллель с традиционными, имеющими капители колоннами.

Тесный шаг «колонн», их необычно вытянутые пропорции и незавершенность по верху каким-либо горизонтальным элементом сообщают всей композиции очень сильное и «дружное» образное движение в вертикальном направлении. Важнейшим моментом оказывается многократное ритмическое повторение одинаковых или сходных форм — именно благодаря ему возникает произведение архитектуры. Таковы некоторые чисто профессиональные ассоциации, связанные с формами данного памятника. Они служат средством для возникновения ассоциаций гораздо более широких и более образных. Форма частей памятника, их повторность и единая параллельная направленность создают чрезвычайно динамичный образ, определяющий круг мажорных победных ассоциаций — боевой залп, праздничный салют, орга́н или оркестр, фонтан, фейерверк — словом, нечто характеризующееся сильным одновременным движением вверх, взлетом, отрывом от земли, что воспринимается как зримый символ торжества, общепонятный символ Победы. Повторение одинаковых или сходных форм созвучно представлению о коллективности, о единстве цели многих усилий. Конечно, все перечисленные (или другие, сходные) ассоциации, рождаемые псковским памятником Победы, обозначены здесь очень приблизительно, но в принципе — объективно. Многообразие ассоциаций при относительной субъективности каждой из них, но с принадлежностью их всех к некоему общему кругу представлений, создают образную многогранность, ту ассоциативную «неисчерпаемость», которая считается одним из признаков художественного образа вообще.

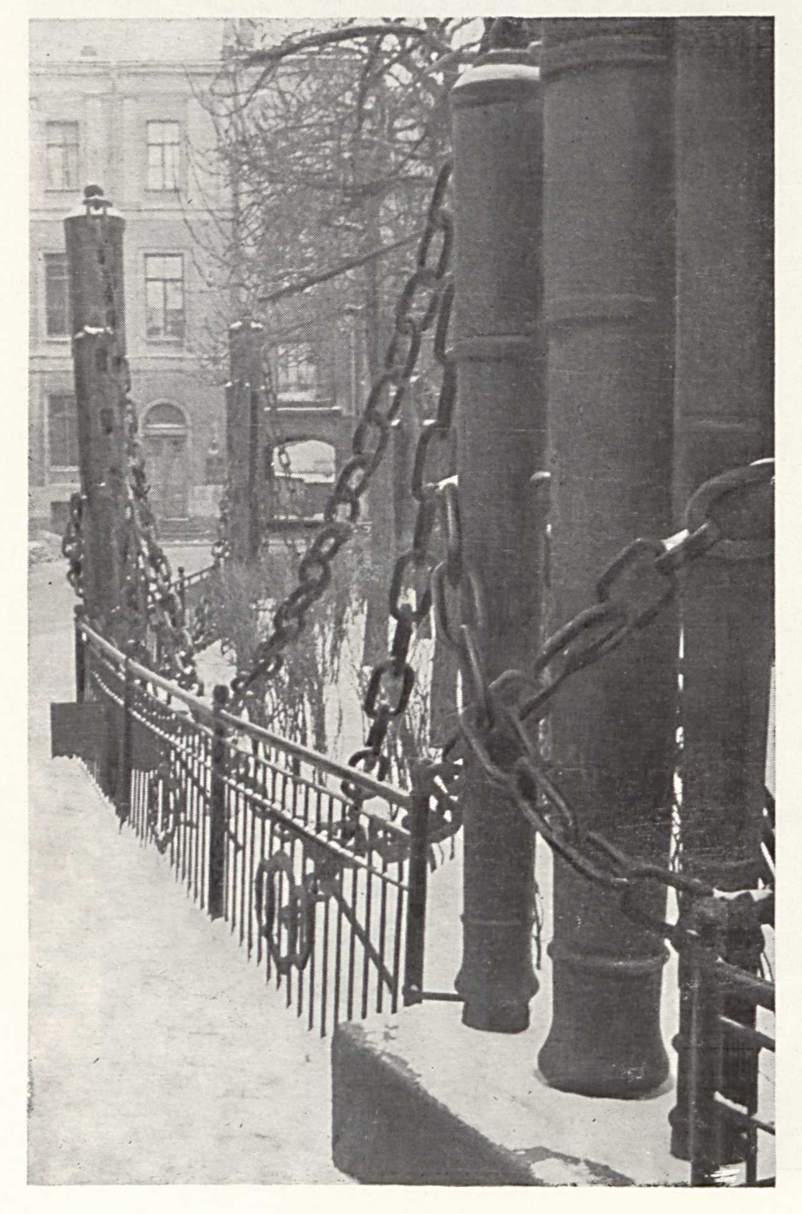
В этом отношении рассматриваемый памятник также отличается от ряда других современных примеров.

Я имею в виду получившую распространение тенденцию вносить в архитектурную форму монументов несвойственную архитектуре изобразительность. Прямая цель в таких случаях — полная определенность и единственность задуманной ассоциации: монументы изображают гигантские противотанковые ежи, обелиски повторяют форму штыка и т. д. Подлинную, поднятую со дна Ладожского озера, затонувшую во время маршрута по Дороге жизни автомашину поставили «на пьедестал, напоминающий расколотую льдину» и, для превращения в монумент, «облицевали искусственным камнем» («Строительство и архитектура Ленинграда», 1974, № 4). Подобный иллюстративный путь был достаточно широко распространен в мировом монументальном искусстве XIX—XX веков, для того, чтобы можно было сделать совершенно определенный вывод — на этом пути не было создано ни одного выдающегося произведения. Он чужд монументальному искусству вообще и особенно архитектуре.

Авторы псковского памятника — архитекторы В. Смирнов, В. Васильковский и Л. Катаев — добились успеха, имеющего принципиальное значение. Их опыт заслуживает внимания. Разумеется, речь идет не о пропаганде решения, которое следует повторять и превратить еще в один распространенный шаблон. Ценна методологическая установка, принятая в данном случае, в том числе установка на образную уникальность памятника. Интересен самый метод использования реальных технических форм, пути их пластического и образного перетолкования.

Напомню, что в этом смысле авторы имели предшественников: в свое время сходные задачи ставил перед собой, например, Стасов, скомпоновавший из пушечных стволов разных калибров памятники военной славы Измайловского и Преображенского полков в Петербурге в виде Триумфальной колонны (не сохранилась) и монументальной ограды собора. Стасов употреблял в своих композициях трофейные пушки. Поэтому тема Победы характеризовалась им через поверженность вражеского оружия, но в обоих случаях пластически — совершенно не сходно между собой. Уже эти примеры свидетельствуют, что данный путь совсем не предполагает шаблона. А самое главное в том, что использовать можно совсем не одни только пушки!





В. Стасов
Ограда Преображенского собора. Ленинград. Фрагменты

Праздник — театр идеала

Александр Каменский



Б. Кустодиев
Праздник II конгресса Коминтерна на пл. Урицкого (Дворцовая площадь) в Петрограде

Язык художественной критики постоянно обновляется. В последнее десятилетие слова «праздник», «праздничный», «карнавальный» (скажем, при описании произведений прикладного искусства) встречаются так часто, что могут считаться полноправными искусствоведческими терминами. В связи с этим перед теорией декоративного искусства встает задача их терминологического освоения, то есть, выявления и описания тех изначально присутствовавших в понятии «праздник» смыслов, которые позволяют сегодня пользоваться им в совершенно разных контекстах — как для обозначения собственно праздничного действа, так и в разговоре о произведении, созданном руками художника.
В статье искусствоведа А. Каменского предлагается одно из возможных решений этой методологической задачи.

Существует множество толкований понятия «праздник». Но, пожалуй, ни одно из них не может сравниться по своей глубине с высокой мудростью пушкинской формулы «праздник жизни». Ведь праздничность в таком понимании получает не преходящий, а итоговый смысл. По мысли поэта, праздничен сам драгоценный дар жизни. Как она ни сложна, ни противоречива, какие бы разноликие — в том числе и трагические — переживания с ней ни были связаны, а все же великолепна и празднична сама возможность прожить человеческий век, воспринимать красоту и радость бытия, участвовать в жизненной борьбе, стремиться, достигать...

Праздник как гуманистический идеал

Заметим, что в пушкинской формуле нет и оттенка безмятежного прекраснодушия: речь идет об идеальной возможности. «Праздник жизни» — это желанное торжество целостного в своей разносторонности человеческого самораскрытия. Само собой, оно осуществимо только в условиях гармонического жизнеустройства.
О такой гармонии мечтали веками. Ее пытались вообразить и представить как нечто реальное и сущее. Это и рождало стихию праздников. Они неизменно сопровождают человечество на протяжении всей его истории и всегда так или иначе связаны с идеальными концепциями жизни.
Покуда такие концепции не выходят за пределы логически-умозрительных построений, они еще не относятся впрямую к сфере праздника, ибо он всегда конкретен. Он в каких-то зримых формах прославляет достигнутое или мечтает о желаемом.

Праздник как действие и как образ

Основная ипостась праздника — массовое действие, организуемое в соответствии с представлениями о жизненных идеалах. Но определенное место в человеческой культуре занимает и праздник как запечатленный образ. Это не только изображения различных торжеств, обрядов, церемониалов. Это еще и художественные фантазии на темы праздничного, идеального бытия. Они мыслимы в литературе, театре, музыке, изобразительном творчестве, которые способны и украшать, оформлять празднества, и создавать как бы параллельный им образно-праздничный мир.

Праздник и декоративное искусство

У жанров декоративного искусства тут особая и несколько специфическая роль. Ведь все они праздничны, так сказать, в философском смысле термина. Любые произведения декоративных жанров всегда стремятся формировать среду человеческого обитания по «праздничным законам», внося в жизнь ощущение радостной красоты, совершенства, гармоничности. В основе этих законов (так же, как и праздничности вообще) лежат глубинные традиции народного мировосприятия. Эти традиции представляют собой как бы вечный арсенал искусства, которым художники пользуются постоянно и разнообразно; темы и образы народно-праздничного мира живут во «внутренней памяти» нашей художественной культуры, служат одним из ее постоянных источников.

Актуальность проблемы

Вот почему так важно знать и понимать, так сказать, образный механизм народных празднеств, философию и психологию народно-праздничного мира. Все это прямо связано со многими практическими моментами современного развития советского искусства. Праздничной проблеме посвящена огромная литература. Но в подавляющем большинстве случаев это сочинения историко-культурного и этнографического характера. А общая философия праздника, его оригинальная зрелищная форма и художественная природа рассматриваются лишь в немногих трудах литературоведов, искусствоведов и фольклористов [1]. Особую популярность завоевала за последние времена знаменитая книга М. М. Бахтина «Творчество Франсуа Рабле и народная культура средневековья и Ренессанса» (М., 1965).

Гротескно-смеховые и идеальные концепции праздника

Но в своем классическом труде Бахтин трактует по преимуществу лишь один из аспектов праздничной проблематики: западноевропейский карнавал и характерные для него формы гротескной образности, гротескного зрелища, организованные «на начале смеха» [2]. А праздник в целом — если говорить об его всеобщем значении для истории человечества — гораздо шире по своему духовному диапазону. Как ни характерен смех для праздничного состояния людей, а все же он вторичен, и в субординации различных праздничных настроений уступает место иным эмоциональным оттенкам. Ведь главный смысл любого праздника заключен в представлениях и мотивах идеального порядка [3]. Впрочем, и карнавальный смех содержит в себе не только снижающие и шутовские, но и позитивные мотивы обновления и возрождения. Смеховой праздник, уничтожая в игровых формах все мертвое и утверждая живое, восстанавливает гармоничное равновесие разнородных



лом, праздник дает возможность почувствовать всю сладость осуществленного желания, приобщиться к миру воплощенного идеала.

Зрелищные принципы

С этим в большой мере связаны и зрелищные черты праздника. Келейность и умозрительность ему напрочь чужды. Праздник всегда стремится к широкой публичности, к разыгрыванию, изображению, демонстрации на людях желаемого и программно-идеального. Формы игр-зрелищ устойчивы и канонизированы, но традиционно-механический ритуал — это всякий раз лишь более или менее определенная канва, по которой расшиваются узоры человеческого воображения. Общий, бесконечно повторяемый стереотип и живая импровизация составляют две непременные и взаимодействующие категории народно-праздничного зрелища.
Это зрелище представляет собой такого типа театральное действие, в котором участвуют все и в котором абсолютно немыслимо разделение на актеров и зрителей, на «сцену» и «зрительный зал». Такой принцип, к слову сказать, перешел из первичного народно-праздничного обихода в народный театр средневековья (в том числе и в русский, который донес традиции этого театра через все новое время до наших дней) [10].
Однако сценические действия, которые разыгрывались в средневековом (и более позднем) народном театре, все же не сливались полностью с событиями праздничного ряда. Ибо на театре представляют (пусть даже вся публика и принимает участие в этом представлении), а в празднике, каким он сложился в народной древности, — живут.

Время

Вдобавок театральный спектакль мог изображать нечто такое, что происходило где-то и когда-то. А народный праздник, с какими бы фантазиями, идеальными видениями и мечтательными помыслами он не был связан, это всегда событие настоящего момента, без созерцательной дистанции, захватывающее все и всех вокруг. «В обрядовом фольклоре, — замечает по

В. Маяковский
РКП

М. Шагал
Обрученные Эйфелевой башней

элементов бытия, придает ему форму идеала. Смех при этом оказывается как бы изнаночной стороной строгих и прочных положительных убеждений или динамикой их реализации и торжества.
Но все это мыслимо и не в смеховых формах. Идеальные состояния достигаются и иными способами.
Существовали и существуют разнообразнейшие праздничные формы и церемониалы. И в каждом отдельном случае встречаются неповторимые черты. Любая попытка втискивать все это колоссальное многообразие индивидуальных оттенков в пределы однозначного определения нелепа и заранее обречена на неудачу.

Народный архетип праздника

Но есть исходное понятие праздника. Оно возникло в народном мышлении на ранних стадиях развития человеческого общества, когда сформировался психологический и жанровый архетип праздника. Он представляет отнюдь не только исторический интерес. Ведь он как бы просвечивает сквозь все бесчисленные конкретные формы праздничного действия в последующие эпохи вплоть до нашего времени [4].
Уже изначально, на уровне народно-поэтического сознания, праздник сложился как сопричастие к идеалу, чаще и больше всего выражаемое в зрелищных формах изображения и лицедейства. Основа и сущность возникающей при этом образной системы всегда сугубо позитивна.

Древность праздничного архетипа

Фольклорные основы психологии и зрелищной природы праздника сложились в чрезвычайно далекие времена и были связаны с язычеством, его культами, его психологией. Последующие многочисленные трактовки праздника, какой бы характер они ни имели, не уничтожили и по сей день эту исторически-первичную базу праздничного мышления.
Это в равной мере касается различных народов [5], но для России свойственно в особой мере [6]. Еще в пушкинские времена один из первых исследователей русских празднеств И. М. Снегирев так говорил о древнейших и неисчезающих основах русского праздничного мира: «Хотя при постепенном переходе русских славян от отечественного язычества к христианству живые некогда верования и суеверные обряды время от времени истреблялись или заменяемы были другими, вновь введенными обычаями, однако они, как заветные стихии древней народности, обращались в игру жизни, и под видом привычных и срочных потех и увеселений, сквозь ряды веков и переворотов, достигли наших времен» [7].

Образный мир праздника

Арена праздничного действия уже изначально воспринималась как мир в целом. Причем это такой мир, где все живет и дышит, где не только силы природы, но и любая деталь обстановки жизни, словом, все сущее на земле обладает своей душой и полноправно участвует в динамике бытия: «Под ногами девушек расцветают цветы, по деревенским улицам ходят колосья, русалки просят друг у друга рубашки, на хлебном поле работают святые, береза зовет гулять девушек, в землю закапывают ведьм, а ребятишки переговариваются с самой Весной» [8].
Конечно, такое одушевление мира и гармоничный контакт со всеми его силами, явлениями и объектами — это самый первичный слой праздничной философии. Впоследствии к такой наивно-сказочной метафоричности добавились, в определенной мере вытесняя ее, построения, связанные с более сложными религиозными верованиями, с разнородными социальными, этическими и иными идеалами. Но это изначальное чувство приближенности ко всеобщим силам бытия навсегда осталось особым свойством праздничного сознания: балансируя между реальностью и вымыс-



этому поводу Д. С. Лихачев, — событие, находящееся в центре обряда, действительно совершается в данный момент... Языческий праздник Купалы совершается сейчас. В нем нет воспоминания о прошедшем событии. И в обрядовом фольклоре нет элемента «воспоминания» [11]. Тут следует оговориться, что для архаического сознания категория времени практически не существовала или имела очень ограниченный смысл [12].
Приуроченность тех или иных праздников к определенным датам (или аграрным сезонам) имеет исключительно ритуально-символический смысл. Ибо все то, что изображает и переживает народный праздник, это нечто вынесенное за рамки времени. Есть еще условное «внутрипраздничное» время, необходимое для совершения обрядов и различных действий. Оно, однако, ни в малой степени не обретает характера исторической протяженности происходящего; это лишь последовательность актов ритуала, и только.
Однако фольклорное время глубоко соответствует тому образу мира, который возникает в ходе праздника. Этот образ проникнут ощущением безграничности бытия и убежденностью в нерушимой устойчивости всех форм жизни. Все то, о чем повествует фольклор и что представляет на своих подмостках народный праздник, происходит «всегда», обладает бессмертием и потому совершенно не озабочено временными рамками своего существования. Такая трактовка времени, обладающая глубинно-философским оптимизмом, возникла в архаике, но осталась одним из самых коренных и принципиальных свойств народного искусства и народного праздника на протяжении всех последующих эпох их эволюции.

Пространство

Единственное (но косвенное) проявление времени в народно-праздничном зрелище — это передвижение в пространстве. Это всеохватывающее, единое пространство, которое обладает нерушимой целостностью и полной обозримостью. Оно обнимает весь мир. Оно не предполагает возможности существования чего-то за его пределами. Отсюда и так называемый закон «хронологической несовместимости», означающий «несовместимость нескольких действий одновременно в разных местах» [13].



Древний праздник (и его «наследники» в последующие эпохи) всегда представляет единую и нераздельную картину мира, где все и вся сосуществуют вместе и единовременно (или как бы «вне времени»).

Преемственность

Символические и эмоциональные структуры народного праздника, его декоративные традиции с момента своего изначального формирования проходили длительный процесс медленного и тщательного отбора, которому всегда была свойственна малоизменчивая преемственность. Это качество сохранило до недавних дней крестьянское искусство, которому, по определению В. С. Воронова, свойственна «строгая речь... Все формальное богатство его создавалось путем постоянных повторений; медленное накапливание перефразировок, дополнений, поправок, изменений... приводило к созданию крепких, выношенных, проверенных, кристаллизовавшихся форм» [14]. Из такой традиционности образно-декоративного материала архетипического народного праздника (а крестьянское искусство всегда празднично по типу и характеру мировосприятия) рождалось тяготение к привычным формулам, к стереотипам, к символическим знакам художественной речи. Так складывалась общепризнанная и общепонятная условность, в пределах которой быстрее усваивается, легче схватывается любой оттенок новизны решения.

Вариантность

Вообще крестьянскому искусству свойственно не столько обновление, сколько повторение, но с огромной вариантностью [15].

Философский оптимизм народного праздника

Это в равной мере относится как к репертуару, приемам употребления художественных средств, так и зрелищным образам праздника, которые в сущности формируют всю область народно-художественного творчества.

От эпохи архаического сознания до наших дней сохранилось то обстоятельство, что для народной психологии механизм искусства и праздничная ситуация — родственные, если не тождественные категории, ибо «об обыкновенном, будничном, о том, что ежедневно окружает человека, с точки зрения носителя фольклора рассказывать не стоит» [16]. Итак, «носитель фольклора», коль скоро он занимается художественным творчеством, ощущает себя и участником, и зрителем, и творцом праздника.

Это вовсе не означает умышленного и нарочитого самоограничения жизненных впечатлений и наблюдений. Тут просто вступает в силу особая шкала ценностей, своеобразная система философских и эстетических измерений, всегда характерных для народно-художественного сознания. Его органический оптимизм, который именно в праздничном зрелище находит наибольшую полноту и разносторонность выражения, проистекает из мудрой широты взгляда на действительность. Этот взгляд охватывает не только радостные стороны жизни, но и ее многочисленные сложности, горестные события, все несправедливости и несовершенства, с которыми постоянно сталкиваются люди. Но оптимизм народного мышления, вбирая в себя весь этот разносторонний и противоречивый опыт повседневности, как бы возвышается над ним, опираясь на самые коренные истины и законы всеобщего развития жизни.

Праздник — обнаружение истины

Народный праздник сложился как обнаружение этих истин и законов, провозглашение их вечной силы, которая не может быть ослаблена или

Ф. Гойя
Пелеле



А. Венецианов
На пашне







затушевана какими-то преходящими обстоятельствами, сколь бы драматичны они не были и как бы надолго не затянулись. Праздник все переждет, все победит, позже или раньше утвердив свою законченную и уравновешенную гармонию. Временное, одиночное и отдельное для народного праздника никогда не может быть определяющим. Он не размышляет о чьей-то частной судьбе, которая драматична хотя бы в силу своей сравнительной краткосрочности.

Праздник — мир в целом

Его тема, его философское лоно — всеобщая судьба, мир в целом, непрерывность и нерушимость основных начал бытия в их спокойном и всеобъемлющем торжестве. Вот почему, в частности, сколь бы талантливые и оригинальные мастера не принимали участие в действиях и оркестровках народного праздника (уже и за пределами архаических эпох), он, подобно всему фольклору в целом, тяготеет к внеличному, типологическому, подчиняя и растворяя в себе любую субъективность.

Имперсональность праздника

История искусства дает огромное множество примеров того, как зрелые, сложившиеся художники, вступая в соприкосновение с народно-праздничной стихией, испытывали глубокие и в некоторых отношениях странные, даже таинственные изменения в своей работе, которая вдруг начинала подчиняться совсем иной логике, чем та, что до этого была свойственна их индивидуальному творческому сознанию.

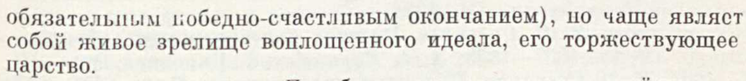
Духовная власть и преобразующая сила праздника

Впрочем, такие примеры — лишь одно из многочисленных и разнохарактерных проявлений неотразимого воздействия и огромной духовной власти этой стихии. Ведь едва ли не главной (хотя еще недостаточно изученной и познанной) особенностью народного праздника и как социально-эстетического феномена и как художественного жанра является его преобразующая сила. Будучи живым эхом вековых представлений, прочно вбирая в себя итоги духовных и социальных исканий человечества, проецируя в будущее самые высокие, самые сокровенные из людских надежд, народный праздник представляет собой комплексную и чрезвычайно действенную форму психологического воздействия на общество.

Метафорическое царство идеала

В ходе праздника каждый получает возможность силой воображения перенестись в царство свободы и осуществленных идеалов. Собственно, вот в этой-то трансформации, в разнородном приобщении к идеально-гармоническим формам жизнеустройства и состоит главная суть народно-праздничного действия. Оно представляет собой своего рода перенос понятий (так сказать, театр идеала), по условиям которого все участники и вся обстановка действия располагаются как бы внутри метафоры. Каждое праздничное событие двузначно. Любая его деталь оказывается одновременно и актером и ролью, элементом существующей реальности и составной частью идеального мира. Иногда праздник изображает путь к этому идеалу (такова сюжетная динамика в мифе или сказке с их





обязательным победно-счастливым окончанием), но чаще являет собой живое зрелище воплощенного идеала, его торжествующее царство.

Исторические судьбы праздника

Подобное жизневосприятие свойственно всякому народному празднику — как в его первичных, так и в более поздних исторических формах (в той мере, в какой они сохраняли черты подлинной народности). Однако в ходе эволюции к изначальным образно-идеальным концепциям праздника добавлялось еще и своего рода самоосознание людей в контексте всеобщих идеалов, которые праздничное действие провозглашает и разыгрывает. Это характернейшее свойство народной психологии, народных настроений, связанных с праздником, живо и поныне. В одной недавно вышедшей книге о народном искусстве, которая опирается в основном на современные наблюдения автора, можно найти такие определения, которые правомочно отнести ко всей послеархаической истории праздничной проблемы. «В народной культуре, в мире народных представлений, — говорится в этом труде, — праздники и будни разнятся резко, тут проходит глубокая борозда, имеющая существенный смысл. Праздник происходит всегда «на миру». Праздник — это когда общие идеалы выходят наружу, чтобы проявиться, подтвердиться, укрепиться... пребывая в состоянии праздничном, человек обнажает лучшие коренные черты своей духовной сущности» [17].

Конечно, в приведенном определении существенные оттенки связаны со сравнительно поздними чертами общественного и индивидуального сознания. Но они явственно развивают и дополняют исходные генетические особенности народного праздника. Эти черты дают себя знать практически в любых конкретных народно-праздничных ситуациях. Но, разумеется, не исчерпывают их. Ведь в каждом отдельном случае на реальное бытие праздника оказывают свое определенное воздействие и традиции страны, где происходит праздничное событие, и своеобразие окружающей их исторической обстановки, и, наконец, характер условностей, с которыми это событие так или иначе связано. Между такими условностями и общими, генетически-сложившимися законами праздника как образно-художественного жанра нередко складывается скрытое, но очень напряженное (порой и противоречивое) взаимодействие. Имеющие свою программность формы и условности праздничного церемониала могут решительно преобразить весь ход и всю зрелищную ситуацию праздника. Как замечает С. С. Аверинцев, «самое условное, самое церемониальное и непрозрачное литературное слово идет от человека и обращено к людям. (Само собой, то же самое можно сказать и о всех иных видах искусства, а также о зрелищной стихии праздника. — *А. К.*). Условность литературного слова возможна постольку, поскольку люди «условились» между собой о ней. Церемониальность литературного слова — форма его социальности... все формы непрозрачности и несвободы литературного слова — суть знаки несвободы самого человека и закрытости его внутренней жизни, которая тоже имеет свои причины» [18]. Однако, как уже говорилось, народный праздник в своих мечтательных образах и представлениях видит жизнь исключительно в формах полной и всеобщей свободы. Это не только предшествует в рамках этого праздника всем видам и разновидностям условных







На стр. 32—33

К. Петров-Водкин
1918 год в Петрограде

Н. Игнатов
Утренний напев

В. Фаворский
1919—1920—1921

Т. Нариманбеков
Праздник

В. Попков
Майский праздник

А. Никич
Праздничный вечер

ограничений и «закрытости» человеческих самопроявлений, но составляет его исходную основу, его первичную смысловую структуру, которая продолжает и развивает себя в иллюзорно-игровых формах идеального жизнеустройства и обретенного счастья. Подобные формы народный праздник так или иначе представляет своим зрителям-участникам, позволяя им мыслью, воображением, в театрализованном действии, в песне, сказке, игре духовно приобщиться к миру высшей, осуществленной и гармоничной свободы.

Народно-языческие и христианские концепции празднеств

Тут, к слову сказать, лежит водораздел между первичными (и наследственно-преемственными) особенностями народного праздника и христианской концепцией праздничности. Как отмечает современный историк, «для христианского праздника огромную роль играли не разрешения, а запреты: нельзя трудиться, нельзя грешить, — словом, нельзя действовать», ибо христианский праздник — «это момент, когда течение времени прерывается и приоткрывается, просматривается вечность» [19]. К сказанному уместно добавить еще одно наблюдение: различие языческого действа и христианского празднества в том, что последнее более «исторично»: «В народном язычестве нет элемента воспоминания, нет прошлого, есть только события настоящего...» [20]. Все это, однако, хоть и существенные, но частные отличия христианского и народно-языческого понимания праздника. Их генеральное несходство заключается в том, что народное празднество — это реальное, земное, сиюминутное достижение идеала и человечески-полнокровное наслаждение им, а христианский праздник — это устремление к благодати, которая существует в некоем инобытии и отнесена на будущее, сроки которого непостижимы. Общеизвестно, что христианская церковь присоединила к своим ритуалам некоторые народно-праздничные обряды и традиции, но это, разумеется, ничего не изменило в существе указанных принципиальных различий.

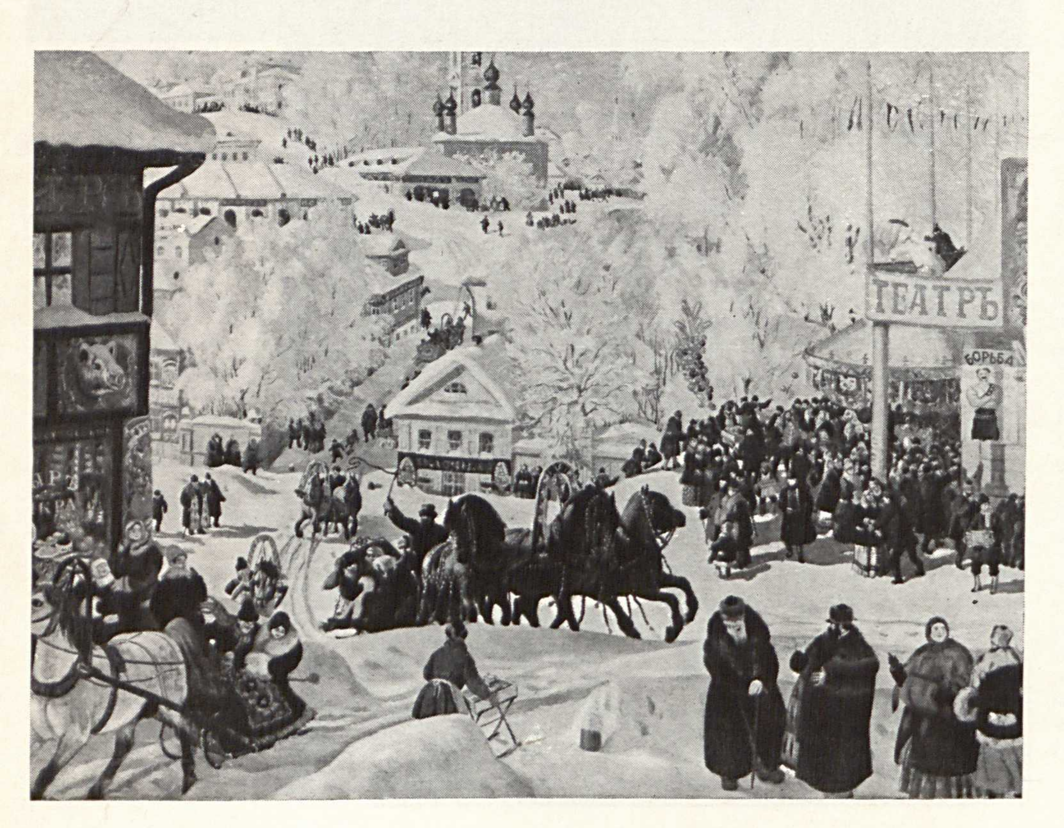
Праздник-архетип и последующие формы праздника

Можно было бы подробно проследить динамические коллизии, которые складывались между основными идеями и представлениями, всей мировоззренческой системой народного праздника-архетипа и теми праздничными формами, которые зарождались и развивались в разных странах и в различные эпохи. Это чрезвычайно интересная и поучительная диалектика; близкое знакомство с ней позволяет многое узнать об эволюции и жизненной полноценности разнородных идеальных представлений; об органичных или, напротив, конфликтно-противоречивых взаимоотношениях народных начал жизни общества и выдвигавшихся в ходе истории социально-идеологических, этических, художественных и иных концепций. В том же праздничном контексте особо просматривается народно-психологическая традиция личной самооценки каждого человека. То «подведение жизненных итогов», на которое справедливо указывает Т. Семенова, происходит во время праздника не замкнуто, не изолированно. Тут личный опыт каждого человека сопоставляется с теми нравственными и общественными идеалами, которые торжественно восславляются символикой и действиями праздничных событий.
Однако эта традиция только потому и сопричастна празднику, что она от сопоставления энергично и быстро, при помощи всех средств образно-праздничной трансформации, влечет к метафорическому «переселению» в сияющее, безоблачно-гармоничное царство обретенного идеала.

Праздники — вечный фон истории человечества

Праздник — духовный небосвод каждой эпохи, каждого народа. Жанры праздничного действия и праздничного зрелища могут изменяться, могут жить спокойной и даже несколько монотонной жизнью или, наоборот, получать невиданный расцвет и значение в периоды решающих исторических перемен, когда в народных торжествах новые общественные силы и концепции жадно ищут своего утверждения и самопознания.
Но эти жанры никогда не исчезают вовсе. Они также никогда «не забывают» своего происхождения, своей первичной почвы, сохраняющей и ныне плодотворную энергию. Праздники составляют одну из народных основ жизни человечества, ее «хор» в античном понимании термина. Случается, что народные основы праздничных действий на какое-то время по различным причинам становятся как бы скрытой или притаившейся «подземной» силой. Но рано или поздно она обнаруживает себя и с такой дерзкой решительностью, с такой здоровой, яркой жизнеспособностью, с какой западный карнавал или русская масленица встречали долгожданный приход весеннего цветения земли.

Б. Кустодиев
Масленица



---

[1] Уже после того, как работа над этой статьей была завершена, вышло в свет ценное исследование А. И. Мазаева «Праздник как социально-художественное явление» («Наука», 1978), где праздничная проблема рассматривается в историко-эстетическом плане. Книга содержит и библиографию вопроса (с. 4, 5 и др.).
[2] *М. Бахтин.* Указ. соч., с. 11.
[3] Бахтин замечает по этому поводу, что подлинная праздничность должна «получить санкцию не из мира средств и необходимых условий, а из мира высших целей человеческого существования, то есть из мира идеалов» (Указ. соч., с. 12). Эта точная формула Бахтина может служить отсчетным пунктом для всей проблемы праздника. Но, кроме того, она косвенно объясняет и то, в силу каких причин карнавал с его гротескным «началом смеха» не исчерпывает огромной народно-праздничной стихии, составляя лишь одно (правда, крайне важное) из ее проявлений.
[4] Тут уместно вспомнить очень проницательное историко-литературное размышление А. Н. Веселовского: «... не ограничено ли поэтическое творчество известными определенными формулами, устойчивыми мотивами, которые одно поколение приняло от предыдущего, а это от третьего, которых первообразы мы неизбежно встретим в эпической старине и далее, на степени мифа, в конкретных определениях первобытного слова? Каждая новая поэтическая эпоха не работает ли над исстари завещанными образами, обязательно вращаясь в их границах, позволяя себе лишь новые комбинации старых и только наполняя их тем новым пониманием жизни, который и составляет ее прогресс перед прошлым». *А. Н. Веселовский.* О методе и задачах истории литературы как науки.— В кн.: «Историческая поэтика», Л., 1940, с. 51.
[5] Сравнительные сопоставления языческих и христианских начал в праздничных обрядах народов России и Западной Европы содержит книга В. Ф. Миллера «Русская масленица и западноевропейский карнавал» (М., 1884).
[6] См. об этом: *И. М. Снегирев.* Русские простонародные обряды. Вып. I—IV. М., 1837—1839; *А. А. Коринфский.* Народная Русь. М., 1901; *Н. П. Степанов.* Народные праздники на Руси. СПб., 1899; *А. Н. Афанасьев.* Поэтические воззрения славян на природу. М., 1866—1869 (т. I—III); *В. Я. Пропп.* Русские аграрные праздники. М., 1963; Поэзия крестьянских праздников. Л., 1970.
[7] *И. М. Снегирев.* Указ. соч., вып. I, с. 233.
[8] *И. Земцовский.* Песенная поэзия русских земледельческих праздников.— В кн.: «Поэзия крестьянских праздников», М., 1971, с. 8.
[9] *В. Я. Пропп.* Фольклор и действительность. М., 1976, с. 88.
[10] См. об этом статью «Народный театр чехов и словаков».— В кн.: *П. Г. Богатырев.* Вопросы народного искусства. М., 1971. См. также: *Г. Хайченко.* Народный театр.— В кн.: «Русская художественная культура конца XIX — начала XX века». М., 1968, кн. I, с. 218—237; *Н. И. Савушкина.* Русский народный театр. М., 1976.
[11] *Д. С. Лихачев.* Поэтика древнерусской литературы. Л., 1971, с. 313.
[12] «Архаическое сознание антиисторично.— пишет по этому поводу А. Я. Гуревич.— Память коллектива о действительно происшедших событиях со временем перерабатывается в миф, лишающий эти события индивидуальных черт и сохраняющий лишь то, что соответствует заложенному в мифе образцу; события сводятся к категориям, а индивиды к архетипу. Новое не представляет интереса в этой системе сознания, в нем ищут лишь повторения прежде бывшего, того, что возвращает к началу времен. При подобной установке по отношению к времени приходится признать его «вневременность» (*А. Я. Гуревич.* Категории средневековой культуры. М., 1972, с. 88).
[13] *В. Я. Пропп.* Фольклор и действительность, с. 92.
[14] *В. С. Воронов.* О крестьянском искусстве. М., 1972, с. 38.
[15] «Множественность вариантов.— пишет В. С. Воронов — одинаково характерна для всех видов и направлений бытового крестьянского творчества... Система вариантов — равноценных и самодовлеющих — есть характерный признак коллективно образуемого крестьянского искусства» (*В. С. Воронов.* Указ. соч., с. 48).
[16] *В. Я. Пропп.* Фольклор и действительность, с. 88.
[17] *Т. Семенова.* Народное искусство и его проблемы. М., 1977, с. 134.
[18] *С. С. Аверинцев.* Поэтика ранневизантийской литературы. М., 1977, с. 8.
[19] *Л. Данилова.* От средних веков к Возрождению. М., 1975, с. 70.
[20] *Д. С. Лихачев.* Указ. соч., с. 313. См. по тому же поводу: *А. Я. Гуревич.* Указ. соч., с. 88, 92—94, 130, 211, 225, 227, 246.

Социальная активность — традиция искусства Мексики

Андрей Иконников



От редакции:
Недавно в крупнейших городах страны прошли сразу две выставки мексиканского искусства: «Древнее искусство Мексики» в Москве и «Искусство Диего Риверы» в Ленинграде.
Представившаяся возможность увидеть искусство Мексики одновременно в его истоках и современном развитии оказалась крайне увлекательной и поучительной.
Для тех, кто мог посетить обе эти экспозиции, они естественным образом связывались в целое, задавая на мексиканском материале проблему, не раз обсуждавшуюся на страницах «ДИ СССР» — проблему национального в искусстве.
Разнообразен круг составляющих ее вопросов: что ищем мы в традиции — набор готовых к употреблению форм или некие устойчивые механизмы миропонимания; каковы пути включения национального наследия в живую культуру; что делает его жизнеспособным в новых условиях; как согласуется обращение к традициям с новаторскими устремлениями творческой мысли и др.
На многие из этих вопросов искусство Мексики дает свой, проверенный собственным трудным опытом ответ.
Редакция обратилась к доктору архитектуры А. Иконникову с просьбой рассказать, что, на его взгляд, определяет значение поисков мексиканских художников и в чем ценность их опыта для современного искусства.

Пробуждение национального самосознания и самоутверждение мексиканской нации вошли в число целей, которые ставило перед собой искусство, порожденное мексиканской буржуазно-демократической революцией 1910—1917 годов, революцией не только антифеодальной, по аграрной и народной, антиимпериалистической и национальной. Упорная борьба за осуществление социальных целей незавершенной революции сливалась с борьбой за национальную форму в послереволюционном искусстве Мексики.

Это определяло принципиально иной подход к национальному, чем, например, в Японии, другом авторитетном источнике идей утверждения специфичности национального искусства, где его специфика связывалась прежде всего с эстетической организацией среды и кругом явлений художественной культуры. К тому же в отличие от Мексики Япония опиралась на традиции, имевшие единую этническую основу и развивавшиеся непрерывно долгие столетия до буржуазной революции Мэйдзи, тогда как мексиканская культура, пройдя через катаклизм конкисты, разрушившей автохтонную культуру, соединила разнородные этнические начала и традиции. Прямой перенос в практику современного искусства опыта древних аборигенов Мексики оказался невозможен не только потому, что слишком велика была дистанция, отделяющая культуру доколумбовых времен от культуры XX века, но и потому, что индеанизм не мог выразить сложность современной мексиканской нации, возникшей из слияния рас — многоплеменной индейской и испанской (так же, как бессилен в этом и испанизм, видящий в мексиканской культуре провинциальный отголосок культуры Испании).

Герои почти эпической истории мексиканского Возрождения, развернувшегося после революции — живописцы Диего Ривера, Хосе Клементе Ороско, Давид Альфаро Сикейрос,— сознавали сложность утверждения национального в искусстве своей страны. Их эксперименты с самой их отправной точки и были направлены на соединение в некоем качественно новом сплаве начал, идущих от трех культур — древнеиндейской, испанской в ее мезоамериканском варианте, и современной.

В обращении к этому наследию мексиканцев интересуют прежде всего не приемы формообразования, а сам путь превращения материального объекта в значащий, несущий содержание, которое может влиять на сознание людей и направлять их действия. Для них важны не возможности внесения гармонии в предметную среду (сама правомерность гармонии среды для общества, не разрешившего свои основные социальные противоречия, ставится ими под вопрос), а возможности смысловой, содержательной организации среды, при которой проблема информативности и действенности информации важнее проблем формальной гармонизации. Их цель — одушевление среды через политически активное искусство, ориентирующее социальную деятельность.

Поэтому искусство прошлого привлекало внимание прежде всего своей функциональностью, активной ролью в системе общества. «Что представляло собой искусство доколумбовой Америки, искусство древнего Перу, Центральной Америки, Мексики? Разве не было оно религиозным искусством, проводником религиозной идеологии, на которую опиралась тогда государственная власть?.. А что такое искусство вообще? Обратимся к великим художникам Возрождения. Чем иным являлось их искусство, как не ораторской трибуной, с которой звучала великолепная в своей убедительности речь? И разве цель этой речи была не в том, чтобы служить средством общения, средством передачи идей, представлений, философских, а следовательно и политических, концепций...» — писал Сикейрос[1]. Мысли, ищущей в подобном направлении, давало особенно интересный материал доиспанское искусство Мексики.

*

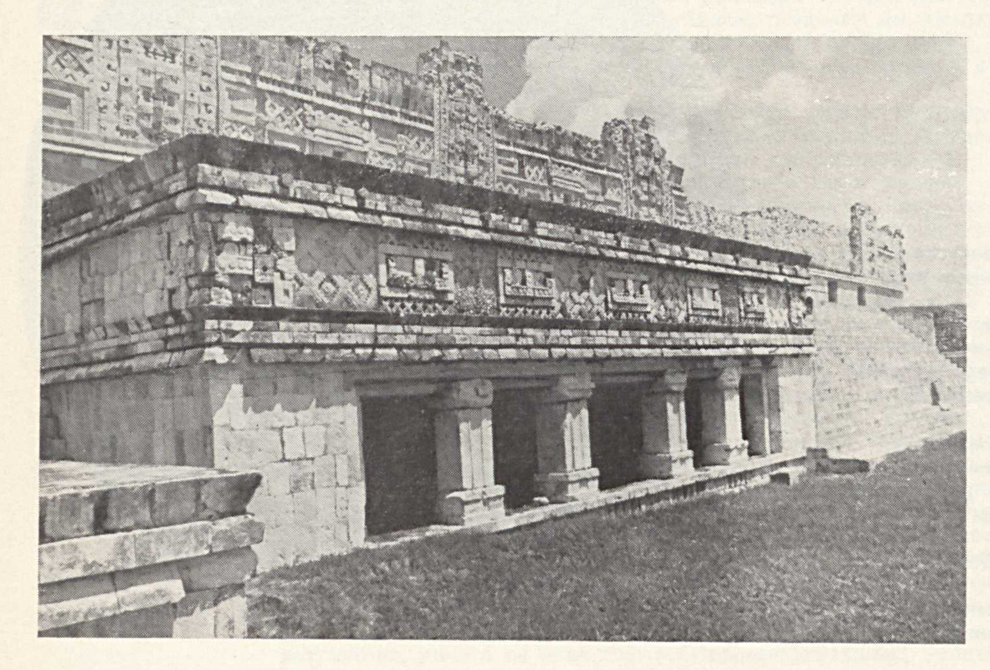
Древние индейцы — племена нагуа, населявшие центральное нагорье Мексики, и майя, обитавшие на юго-востоке страны,— ко времени испанского завоевания лишь вступили в период создания крупных рабовладельческих государств. Мир казался им внешним проявлением непознаваемых сил. Над ними тяготело ощущение временности бытия, не только индивидуального, но и всей Вселенной. «На земле мы не навсегда, лишь на время. Жизнь преходяща, все должно исчезнуть, мы только грезим» — подобные строки повторяются в песнях астеков, собранных монахом Бернардино де Саагуном[2]. Идея постоянной борьбы, антропоморфически примененная к космическим силам, была основой представления о Вселенной, историю которой направляет противоборство четырех богов, олицетворяющих основные стихии (равно как четыре стороны света, четыре времени года, четыре цвета). Борьба ведет мир к циклически повторяющимся катастрофам, в которых уже погибли четыре солнца, гибель существующего пятого, последнего во Вселенной, должна стать и ее концом. Отсрочить гибель может кровь человеческих жертв — пища, продляющая жизнь Солнца, как плоть животных и растений продляет жизнь человека.

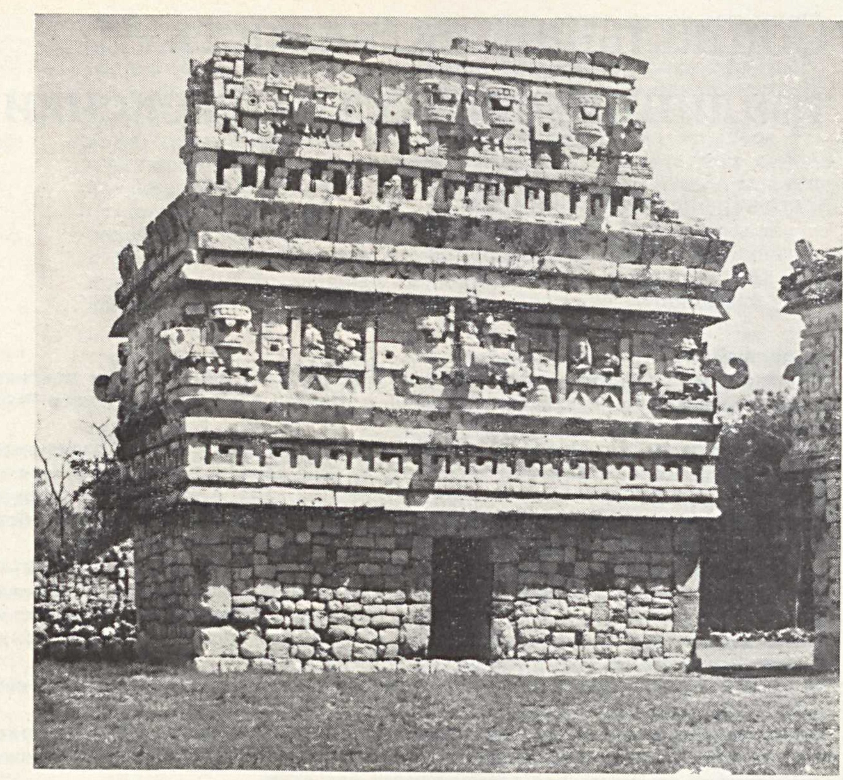
Эта идея у астеков подкрепляла практическую политику расширения первого в Мезоамерике крупного государственного объединения путем непрерывной «цветущей войны», постоянно приносящей пленных, а тем самым возможность продлять жизнь Солнцу. Утверждению этой идеи служили поразившие испанских завоевателей монументальные сооружения — совокупный результат деятельности зодчества и других пространственных искусств. Функция искусства здесь определялась тем, что оно виделось индейцам едва ли не главным способом постижения мира. Только интуиция художника, как они полагали, может проникнуть к сокровенной истинной сущности вещей. Естественно, что эту предполагаемую сущность могли выразить лишь метафоры и символы, но не изображения. И форма произведения искусства становилась прежде всего воплощением метафоры. Значением наделялась сама организация пространств церемониальных центров со многими мону-



«Камень Солнца» («Календарь астеков»). Базальт. XI в.

Коатликуэ — богиня смерти и земли. Базальт. XI в.





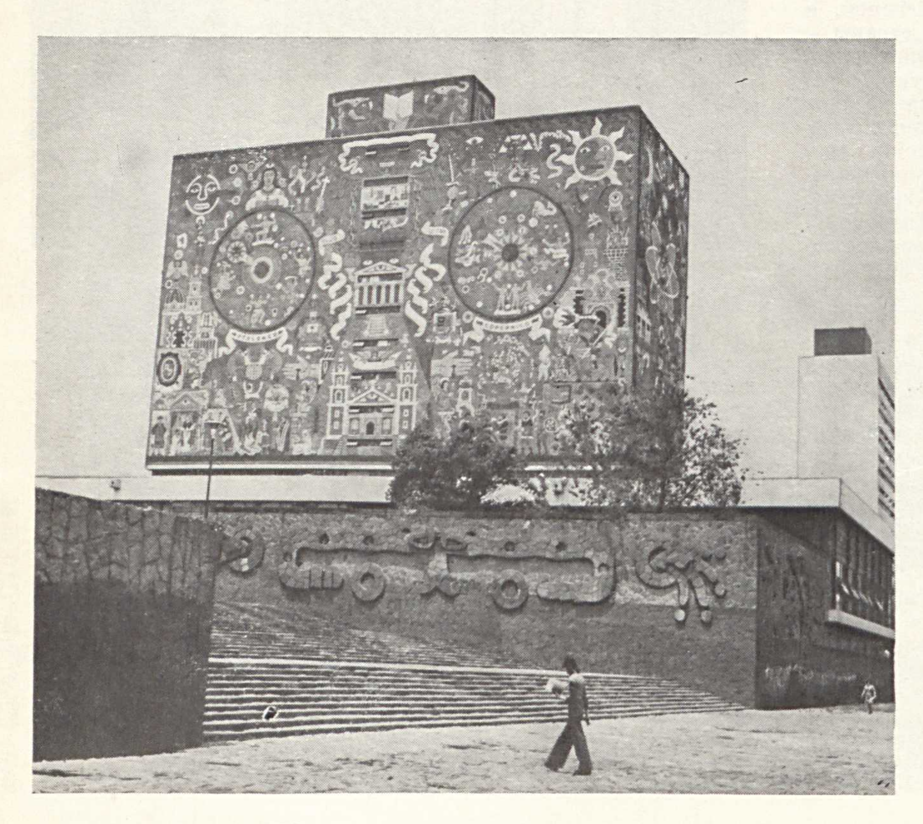
«Женский монастырь» в Ушмале. Культура майя

Чичен — Итца. «Церковь». Культура майя

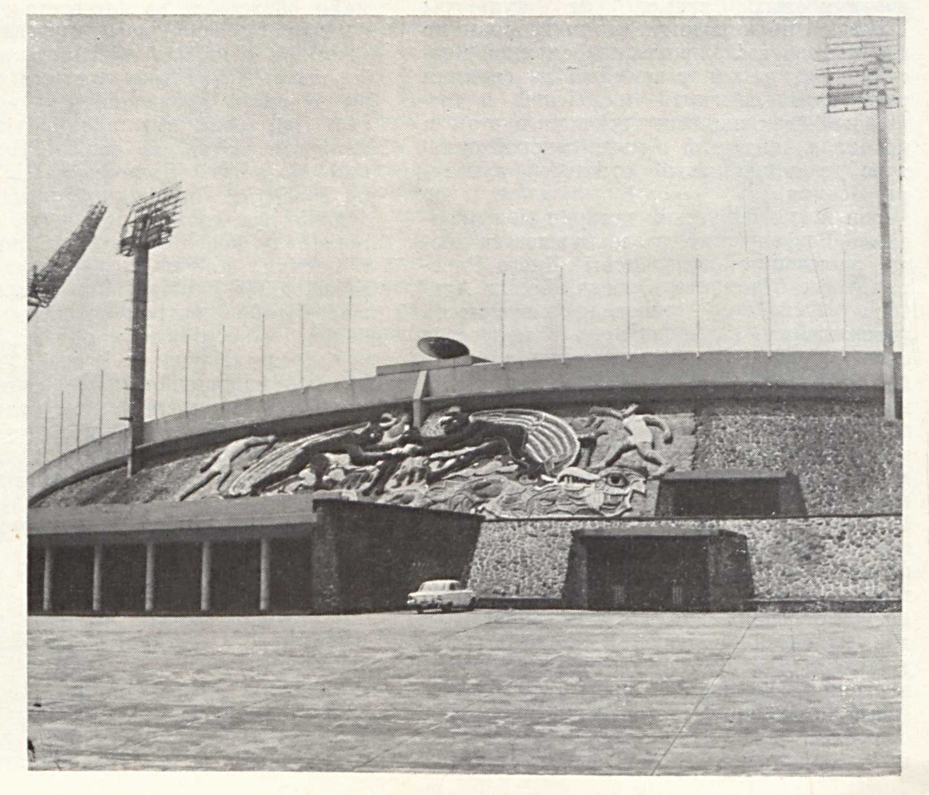
ментальными сооружениями, общие очертания этих сооружений. Как бы в гигантские листы трактатов превращались стены, покрытые сложным сплетением орнаментов и символических изображений, черты которых очищались от случайного, индивидуального. Упорядоченность смысловой организации сообщения было главной целью формообразования. Выразительность достигалась ценой уравновешенности, гармонии формы; гедонистическое наслаждение не входило в задачи художественного творчества. Высшей сложности искусства метафор и символов достигли, по-видимому, астеки. Правда мы можем судить об этом лишь по произведениям скульптуры — разрозненным фрагментам грандиозных ансамблей, погибших во время конкисты. Среди них — поразительная фигура богини Коатликуэ (XV век), стоявшая некогда на главной площади Теночтитлана (Национальный музей антропологии в Мехико). Сложная символика господствует в форме этого необычного монумента, отвлеченной от прямых аналогий со зримой оболочкой вещей; символ не только вытеснил из пластической формы индивидуализацию, но и возобладал над изобразительностью вообще. Лишь общая структура монолита заключает в себе ассоциации с человеческой фигурой; сложное сочетание фрагментов-символов внутри этой структуры подчинено логике некоего сложного текста, не отражая логики природных форм. Мексиканский археолог Х. Фернандес выделяет в этом произведении четыре уровня: на первом — космическая концепция, на втором — эта концепция, обращенная в серию мифов о божестве, на третьем — воплощающая идеи символическая форма, на четвертом — эстетическое упорядочение этой формы [3].

Другим ярким памятником искусства астеков остался так называемый «Камень Солнца» (XV век), когда-то стоявший на той же главной площади Теночтитлана, где находилась Коатликуэ. Но если в ее трагичной и грозной фигуре воплотилась иррациональная грань мифов, то «Камень Солнца» показывает иную, устремленную к поиску рационального тенденцию в мировоззрении астеков. Не пришедшие к изобретению колеса, арки, не имевшие железных орудий и не знавшие домашних животных, древние индейцы превзошли другие народы древности познаниями в математике и астрономии... Естественно, что математическая символика, магия чисел, метафорическое выражение категории времени в пространственных величинах играли важную роль в искусстве астеков. «Камень» отражает их космическую концепцию движения, деятельности солнца и его роль в истории Вселенной через радиально-кольцевой геометрический порядок строго уравновешенной композиции. Ее ясная, статичная организация определяет монументальность громадного рельефа в степени не меньшей, чем размеры монолита, на котором он высечен (диаметр 3,6 м, вес 22 т).

Произведения, подобные фигуре Коатликуэ и «Камню Солнца» входили в системы ансамблей церемониальных центров, объединившиеся не только формально-композиционными, но и содержательными связями. В их системе значением наделялось все — и организация пространства ансамбля, и очертания сооружений. Архитектурная форма и скульптура образуют составные части единого образного сообщения — при этом пластичность могла выступать как свойство самих «оскульптуренных» архитектурных масс, почти не дополненных скульптурой или во взаимодополнении архитектурной и скульптурной формы — вплоть до превращения громадных поверхностей здания в непрерывный рельеф, ритмически организованная ткань которого соединяет тектонические элементы, орнамент и изображение.



Х. Горман, Г. Сааведра, Х. М. де Веласко
Библиотека университета в Мехико.



Д. Ривера
Рельеф Олимпийского стадиона университетского городка в Мехико

Мастера мексиканского искусства послереволюционного времени связывали свои поиски с возрождением политически действенного искусства активной образности, обращаясь к прототипам доколумбовых времен и колониального времени. Единственную возможность осуществления своих целей эти художники видели в монументальном искусстве, неотделимом от архитектуры и ее функций, в искусстве, которое обращается не к элите, а к массам. Синтез искусств становился ключевой проблемой. Лидирующая роль в определении подхода к нему принадлежала живописцам — инициаторам интегрального формообразования. Идеи и методы его кристаллизовались постепенно — от первой стадии развития, когда живописцы вводили свои мурали в сложившуюся среду интерьеров или внутренних дворов старых построек (как правило, созданных в колониальное время), через первые попытки преобразить стерильную среду функционалистических интерьеров к завершающей стадии, наступившей в начале 1950-х годов, когда мурали были вынесены на фасады, активно вторгаясь в городскую среду.

Если на первой стадии роспись тем или иным образом привязывалась к вполне сложившемуся окружению, то на последней она уже занимала ведущую роль в интегральном произведении искусства, не только подчиняя себе и ассимилируя пластические средства скульптуры, но и предписывая приемы организации архитектурной форме. Живопись уже претендует на активную роль в формировании пространства, преобразуя своими средствами его восприятие, а не только создавая свой условный пространственный мир на плоскости.

Живописцы, несомненно, оказали решающее влияние на сложение недолговечного, но получившего широкую международную известность направления в мексиканской архитектуре, для которого интеграция искусств была определяющим звеном формообразования.

Искусство Мексики не выработало единого подхода к такой интеграции. Можно выделить три достаточно сильно различающихся метода, каждый из которых персонифицируется одним из гигантов мексиканского Возрождения — Риверой, Ороско, Сикейросом. Каждый из этих методов складывался под воздействием противоречивой социальной и культурной ситуации в стране, установившейся после ее незавершенной революции; каждый развивался, следуя определенным тенденциям общественной мысли; каждый питался традициями национальной культуры. Лежит на них и отпечаток личности лидеров. Все три метода имели целью искусство идеологически действенное и для самого неподготовленного зрителя. Коммуникативную функцию его стремились активизировать сюжетностью муралей, подчас выходящей на грань литературности, неожиданными в монументальной живописи приемами гротеска и гиперболы, идущими от карикатуры и лубка. Общепонятные системы символов стремились создать, отталкиваясь от традиции народного искусства.

*

Метод интеграции, при котором делался намеренный акцент на признаках национального своеобразия, связан с именем **Риверы.** Лишь он среди лидеров мексиканского Возрождения склонялся к индианизму и увлекался почти документальным переложением на язык живописи археологического и этнографического материала. При этом, вопреки экзотизму изображаемого, он близок к европейской традиции синтеза искусств. Дело не в приемах организации плоскости и живописного пространства, очевидно исходящих от фресок раннего итальянского Возрождения или византийских мозаик, не в отголосках сезаннизма, но в ориентации на уравновешенность и гармонию, эстетическое формирование среды через воплощение социального идеала. В отличие от Ороско и Сикейроса, не только свидетелей, но и участников изнурительной и кровавой гражданской войны, Ривера провел ее годы за океаном. Ему были чужды трагическое мироощущение первого и исступленная непримиримость второго, исключавшие самое стремление к гармонизации среды. Игнорируя сегодняшнее, Ривера стремился к утверждению еще не сбывшегося, эволюционируя от сурового реализма к классицизирующей декоративности.

Иностранца в творчестве Риверы увлекает совмещение специфически-национального с привычными общечеловеческими ценностями. Однако в конкретных жизненных ситуациях именно эти ценности могут показаться фиктивными — настолько разительно противоречие между стремлением к гармонии и реальностями хаотической городской среды (а в Мехико-сити хаотизм достигает апокалиптических крайностей). Так, великолепие цветовых и ритмических гармоний громадного мозаичного панно театра «Инсурхентес» недоступно даже для целеустремленно направленного восприятия в среде, наполненной первическим динамизмом самой напряженной автомагистрали мексиканской столицы. Да и само громадное мастерство Риверы реформировалось внешними влияниями, если ему приходилось создавать мурали в сложившемся окружении, чуждом духу его творчества (так, вялая эклектика Института искусств в Детройте провоцировала Риверу на холодную риторику рассудочных аллегорий в росписи «зала с фонтанами»).

Примером принципиального подхода к интеграции искусств и восприятию традиции в творчестве Риверы может служить Олимпийский стадион университетского городка (1952, архитекторы А. Перес Паласиос, Р. Салинас Моро, Х. Браво Хименес). Сооружение создано как искусственный кратер — центральная арена заглублена, а грунт, снятый с ее поверхности, использован для насыпей, образовавших основание трибун. Насыпи облицованы блоками из вулканического камня и бетона — конструкция, аналогичная той, что применялась для пирамид древней Мексики. Символическая композиция Риверы «Рождение мексиканского народа» развивает эту аналогию. Она выполнена в технике объемной мозаики — «скульпто-живописи» — ее цветные камни наложены на крупно моделированную скульптурную основу. Такая техника не только дополнила сходство с доиспанским искусством, отдававшим предпочтение полихромной скульптуре. Она позволила создать изображение, воздействующее на восприятие с силой, вполне соизмеримой мощному воздействию форм гигантского сооружения. Крупные формы «скульпто-живописи» кажутся естественным развитием пластических свойств основной структуры «рукотворного холма» трибун, с его верхней кромкой, очерченной по сложной кривой, развертывающейся в трех измерениях.

*

В отличие от Риверы метод интеграции искусств, к которому обращался **Ороско,** исключал возможность каких-то стилистических унификаций. Бескомпромиссный к несовершенству реальности, Ороско в своей живописи неистово экспрессивен; гротеск для него — необходимое средство выражения. Он не гармонизирует, не стилизует. Благодушной эстетизации машинных форм у Риверы он противопоставляет яростный антитехницизм образов некоей инфернальной машинерии. Однако экспрессивность формы, кажущуюся необузданной, Ороско неизменно подчиняет ясной конструктивности композиции, откликающейся на структуру архитектурного пространства. С громадным мастерством это достигнуто в росписи бывшей церкви сиротского приюта Каваньяса в Гуадалахаре (первая половина XIX века, архитектор М. Тольса), одного из лучших произведений мексиканского классицизма, где рассудочная расчлененность классицистического интерьера крестово-купольного здания использована для ритмической организации ряда метафорических образов, смысловые связи между которыми сложны и неоднозначны. Суховато тектоническую форму постройки художник использует как структурный каркас живописного повествования. Ороско бескомпромиссно современен, даже злободневен, однако вневременное, общечеловеческое стоит у него за злободневным. Импульсивность живописной манеры подчинена четкому построению композиционных схем, безукоризненно скоординированных с архитектурой; отзвуки архитектурной геометрии проникают в изображение. Связи росписи и архитектурной формы основаны не на прямых ассоциациях, а на аналогиях в общем принципе формообразования, обеспечивая интегральное единство. Национальное утверждается не перечислением документально воспроизведенного этнографического реквизита, а специфичностью подхода к общечеловеческим проблемам, характерного для современной культуры Мексики. Связан с национальной культурой и сам принцип здания, как «книги жизни», содержание которой выражено через систему изобразительных метафор.

Скачком в развитии мексиканского монументального искусства стал выход росписей из интерьеров в городскую среду, на фасады зданий.

Первым опытом на этом пути стала созданная Ороско в 1948 году «Национальная аллегория» на стенке-заднике в театре на открытом воздухе Национальной школы учителей (арх. М. Пани). Учитывая особенности восприятия во внешнем пространстве, масштаб и пластику корпусов, образующих окружение, Ороско прибегнул к крупным геометризированным формам, сближенным с архитектурной формой. Они складываются в образную метафору, дополняющую смысловое содержание целого, но не обособляются от архитектуры в условности живописного про-



Теотиукан. Пирамида Кецалькоатля

Д. Ривера
Бассейн Лерма. Скульпто-живопись. Мехико



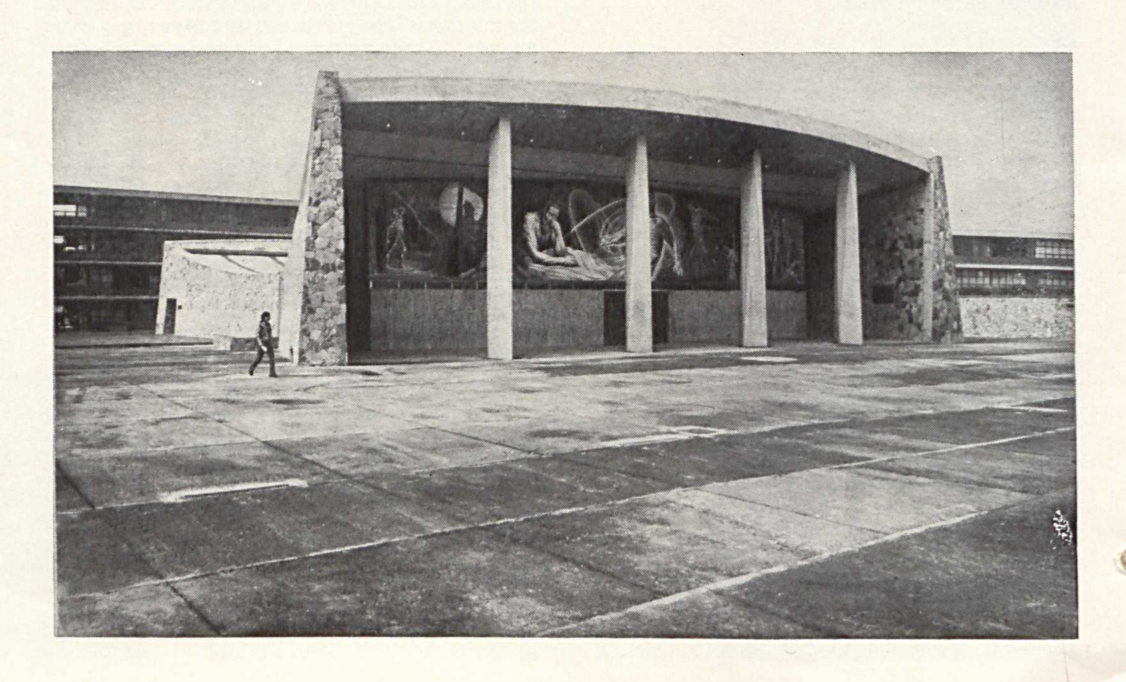
странства. Ороско подчеркивает принадлежность росписи реальной поверхности стены, не только отказываясь от изобразительных средств в пользу своеобразной пиктограммы, но и «архитектурностью» материалов: этил-силикатные краски прямо по бетону, линии, обозначенные врезкой или металлическими полосами.
Подход (который в малом масштабе испробовал Ороско для «Национальной аллегории») был последовательно реализован в здании главной библиотеки университета (1952, архитекторы Х. О. Горман, Г. М. Сааведра, Х. Мартинес де Веласко). Здесь сосуществуют нейтральный, приведенный к ясной геометрии объем, сформированный средствами, привычными для функционализма 1950-х годов, и громадная (3712 кв. м) мозаика из естественного камня, покрывающая поверхность глухих стен книгохранилища (автор Х. О. Горман). Живописная композиция, имеющая характерно мексиканскую цветовую и ритмическую напряженность, объединяет в своей непрерывности все четыре фасада. Повествовательность двухмерного изображения и его форма, включающая прямые аналогии с народным и древнеиндейским искусством, такие, например, как дважды повторенный намек на композицию «Камня Солнца», открыто декларирует связь культур — современной и доколумбового времени. Архитектурны масштаб мозаики и ее материал, что подчеркнуто ассоциациями с формами стилобата, выполненного из крупных глыб камня и несущего грубовато-смелые рельефы, в которых ощутимы отголоски мотивов мурали.



Д. Сикейрос
Рельеф на фасаде ректората университета в Мехико

Х. Ороско
Роспись в куполе зала конференций здания университета в Гуадалахаре

Еще более радикально отличен от классических вариантов синтеза искусств метод интеграции, разрабатывавшийся **Сикейросом.** Его подход к задаче был прежде всего функционален. Живопись для него — средство активного идеологического воздействия, один из инструментов, служащих делу продолжения незавершенной мексиканской революции: интеграция искусств — непременное условие эффективности идеологической действенности искусств, их «интегральной функциональности», как он говорил[4]. В понятие это Сикейрос включил и технику, полагая, что «логично поддержать новой материальной технологией новую формальную технологию, отвечающую новым формам композиции и перспективы»[5]. Эти новые формы он считает необходимыми в условиях современной городской среды, где зритель не ориентирован специально на восприятие мурали и не задерживается на каких-то фиксированных точках для ее наблюдения, а движется, подчиняясь лишь топографии жизненных функций.
В такой ситуации Сикейрос отвергает ограничения, накладываемые на живопись двухмерностью плоскости и канонической линейной перспективой. Он предлагает заменить изображение, подчиненное статическому императиву плоскости, компо-



Новый корпус университета в Гуадалахаре

зицией, ориентированной на динамичное восприятие трехмерного единства и объединяющей перспективы с различных точек зрения. Плоскость при этом заменяют комбинации выпуклых, вогнутых и ломаных архитектонических поверхностей, а сама живопись, отрекаясь от двухмерности, ассимилирует элементы рельефа. Таким образом должно быть достигнуто новое качество — переход живописи из категории пространственных искусств в пространственно-временные. Живописное пространство при этом получает определенную меру независимости от пространства архитектурного.

Подобный прием, позволяющий достичь мощной, почти агрессивной, подавляющей зрителя выразительности, был применен Сикейросом уже при росписи лестничной клетки здания Синдиката электриков в

им масштабом даже грубоватые формы здания.

Принципиальной новизной отмечен «Полиформум» или культурный центр имени Сикейроса в Мехико, самое крупномасштабное произведение великого художника (1972). Сикейрос довел здесь до логического завершения свое стремление создавать росписями некий мир живописного пространства, находящийся в достаточно сложных отношениях с пространством реальным. Здесь осуществлена и его мечта о живописи-театре, живописи, ставшей пространственно-временным искусством. Гигантская роспись (более 8 тыс. кв. м) со включенными в нее полихромными рельефами формирует весь интерьер 12-угольного большого зала и выходит на внешнюю сторону сооружения. Роспись приобрела некую самостоя-

стрение национального самосознания стали движущей силой новых экспериментов. Для мексиканской интеллигенции это время стало периодом напряженных попыток осмыслить место страны в мире и в истории, острых дискуссий о своеобразии национального формирования Мексики, о так называемой «мексиканской сущности». В центре внимания оказывалось выражение национальных идей, а в интеграции искусств увиделось его непременное условие, поскольку в ней возрождалось важное свойство национальной культуры как доиспанского, так и колониального времени. Крупные общественные здания задумывались по тому принципу «книги жизни», который закладывался и в древние сооружения.

Интеграция наделялась ими собственной содержательностью, как форма, традици-

Д. Сикейрос Полифорум в Мехико

Д. Сикейрос Роспись во Дворце Чапультепек. Мехико





Мехико (1938, архитектор Э. Япьес), первом современном сооружении, где сделана попытка компенсировать немоту функционалистической архитектуры интеграцией с живописью. Сложное живописное пространство мурали «Лицо буржуазии» ломало элементарную стереометрию архитектуры, которой отводилась роль образно пассивного физического вместилища фрески — способ соединения, который лишь условно можно отнести к методам интеграции. Динамизм формы еще активнее использовался в более поздних муралях Сикейроса («Гуатемок против мифов», 1944; «Социальное обеспечение рабочих при капитализме и социализме», 1952—1954), где живопись принимала на себя пространство-формирующие функции. Мураль-театр, как можно назвать роспись Сикейроса, продолжала национальную художественную традицию своей навязчивой выразительностью, намеренно отрицающей гармонию среды. В отличие от других мексиканских муралистов, создавая свой арсенал форм, Сикейрос обращался к опыту не классики, а современного искусства и «остановился на пороге главнейших «измов» Запада, с тем, чтобы не поддаваясь им, ассимилировать их позитивные элементы»[6].

В развитие этой тенденции в 1950-х годах Сикейрос создал из цветной керамики и металла громадный рельефный плакат на торцевой стене здания ректората университетского городка, обращенной к автомагистрали. Рассчитывая на активного зрителя (в том числе — и на автомобилиста, мчащегося со скоростью 100 км в час), он усилил реальную объемность фигур иллюзорной глубиной. Однако усиленная таким приемом пластика вступила в непримиримое противоречие с тектоникой стены-мембраны, подвешенной к каркасу. Ясно воспринимаемая структура здания разоблачает эфемерность утрированно крупных масс мурали, подавляющих сво-

тельность бытия. Архитектурной структуре отведена роль пассивной физической основы, на которой развернута мураль «Марш человечества» — воплощение историко-философской концепции Сикейроса, его размышлений о судьбах Латинской Америки, о пути человечества к коммунизму. Поворотный круг обеспечивает одновременный осмотр росписи тысячью зрителей при заданной последовательности впечатлений и оптимальном темпе восприятия, развернутого во времени.

Создавая свою живопись-архитектуру, живопись-театр, Сикейрос попытался с характерным для него экстремизмом подчинить интеграцию искусств бесспорному лидерству живописи. Впечатляющая сила созданного им зрелища несомненна. Однако пренебрежение структурной организацией среды, которое Сикейрос проявлял и в других работах, здесь привело к тому, что теряется ясность восприятия самой мурали.

*

Эксперименты мексиканцев были направлены к цели, которую за последнее столетие не раз прокламировали художники и архитекторы, связывавшие с интеграцией искусств надежду улучшить общество, внося гармонию в материальную оболочку его деятельности. Лозунг этот становился стержнем эстетической утопии, предлагавшейся миру в качестве универсального ключа к решению социальных проблем.

Искусство, рожденное мексиканской революцией, испытавшее влияние идей Великого Октября, было свободно от подобных иллюзий.

Для художников Мексики интеграция — средство повысить эффективность выполнения искусством его функции в обществе, функции активного утверждения идей социального преобразования.

Новый подъем демократического движения после второй мировой войны и обо-

онная для национальной культуры, утверждающая ее преемственность. Искренность этой позиции заслуженно обеспечили мексиканскому искусству огромный моральный авторитет.

*

Мексиканцам много подражали (подражают и сейчас). Однако художники, следующие их примеру, обычно воспроизводят те формальные признаки, которые были порождены совокупностью конкретных обстоятельств развития мексиканского искусства, или то, что восходит к специфике национальной культуры. Вряд ли правомерно переносить в иные условия приемы, рожденные использованием искусства в ситуации, специфически непохожей ни на какие другие. В то же время искусство Мексики дает серьезные уроки подчинения искусства социальным функциям в конкретных исторических условиях; использования традиции не как мертвого каталога форм, а как живого источника семантических, структурных закономерностей, продолжающих жить в культуре нации; создания интегральных произведений искусства на глубокой содержательной основе.

---

[1] *Д. А. Сикейрос.* Художник и революция.— «Вопросы литературы», 1964, № 4, с. 141, 142.

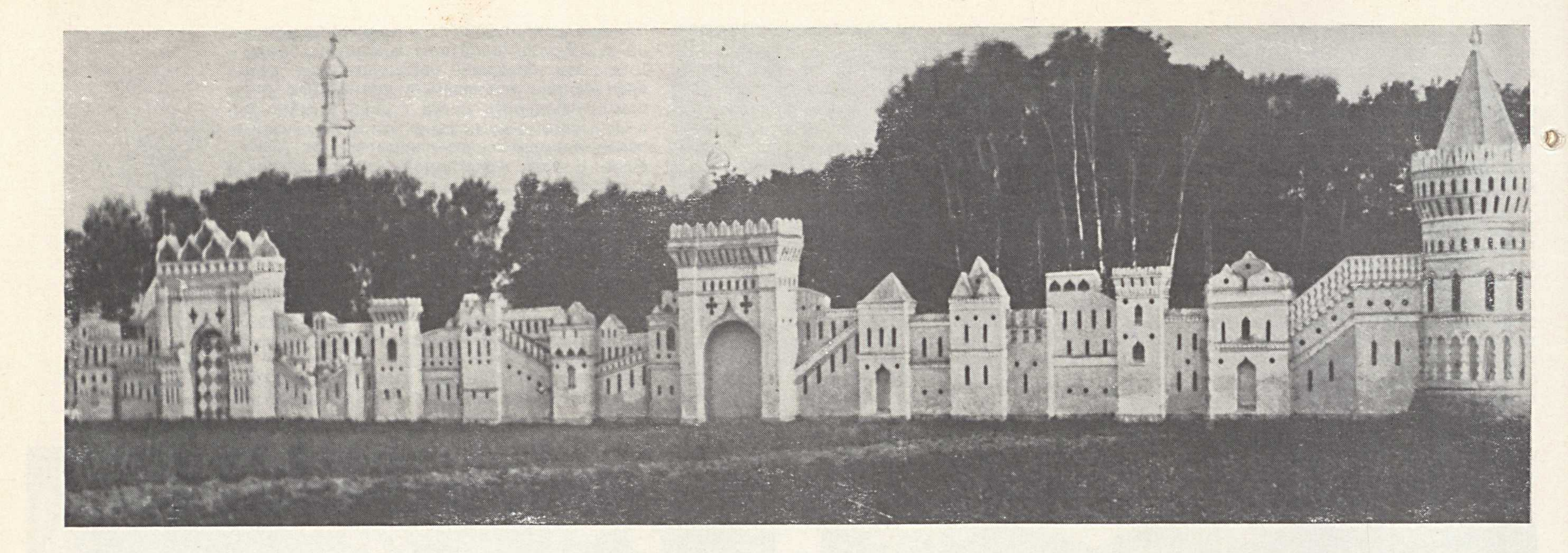
[2] *М. Леон-Портилья.* Философия нагуа. М., 1961, с. 78.

[3] *J. Fernandez.* A Guide to Mexican art from its beginnings to the present. Chicago and London. 1969. p. 43—46.

[4] *D. Alfaro Siqueiros.* Der neue mexicanische Realismus. Dresden, 1975, S. 146.

[5] Op. cit. S. 148.

[6] *J. Renau.* Zwischen Euklid und Promethaus.— "Bildende Kunst", 1965, N 6, S. 298.



Наивная архитектура Николо-Угрешского монастыря

Владимир Митюшкин

Палестинская стена Николо-Угрешского монастыря. 1860-е годы. Фотография XIX в.

Палестинская стена. Фрагмент

Северо-западная башня. 1855—1856

В настоящее время заметно растет интерес историков искусства к малоисследованному периоду русской архитектуры XIX столетия. Сложна и многогранна картина развития архитектуры тех лет. Наряду с такими ведущими архитектурными стилями, как эклектика и модерн, в этот период имели место и другие явления, до сих пор не привлекавшие специально внимание исследователей. К ним следует отнести, например, постройки, выполненные архитекторами-самоучками или просто строителями и представляющими художественный интерес, как своеобразная форма проявления искусства примитива. Примитивисты в архитектуре, не имея профессионального образования, возводили постройки, формы которых заимствовали с древних зданий, книжных миниатюр, старинных гравюр, широко использовали также иконографические изображения преимущественно с архитектурными фонами. Постройки примитивистов обычно носят плоскостный характер: здания, как правило, обильно декорируются с какой-то одной стороны.

Наиболее характерными чертами примитивизма являются: применение в строительной практике простейших геометрических форм с использованием преимущественно плоскостных декоративных элементов (воспроизводящих только рисунок); стремление к высотности и силуэтности (в этом примитивизм соприкасается с эклектизмом) — типичная черта отечественной архитектуры периода ее наибольшего расцвета XVI—XVII веков, к обязательной асимметричности, к необычности сооружения за счет использования подчас не свойственных архитектуре приемов; применение давно уже вышедших из употребления планов.

В живописи и скульптуре явления примитивизма известны давно. В архитектуре они не получили широкой известности. Как правило, примитивизм имел место там, где не было архитекторов-профессионалов. Неучастие их в той или иной постройке нередко обуславливалось вкладчиками, обиженными на неудачную или рухнувшую постройку, возведенную архитектором. Поэтому примитивизм получил наибольшее распространение в постройках монастырских ансамблей. Обычным явлением было, особенно в первой половине XIX века, когда при монастыре «живописцем» или «архитектором» был игумен или кто-то из его окружения, иногда по много лет работавшие над своими творениями. Одним из крупнейших архитектурных ансамблей такого рода является Николо-Угрешский монастырь в Подмосковье.

*

Николо-Угрешский монастырь, основанный в XIV веке Дмитрием Донским, складывался как архитектурный ансамбль в течение нескольких столетий. Славная победа русских войск на Куликовом поле в 1380 году сыграла важную роль для монастыря-форпоста. Наиболее активные строительные периоды в этом монастыре связывались, как правило, с этой знаменательной датой. Не был исключением в этом отношении и XIX век. К 1880 году была значительно расширена территория монастыря, были возведены новые стены и башни, церкви и гостиницы, братские корпуса, училище и много других построек. Строились они не профессиональным архитектором, а настоятелем монастыря Пименом.

Пимен (Петр Дмитриевич Мясников), уроженец Вологды, прибыл на Угрешу в 1834 году. Не имея не только архитектурного, но и вообще никакого образования, он через шесть лет берется за серьезную строительную работу — руководство ремонтом Никольского соборного храма. Первыми его учителями и наставниками в строительном деле стали нанятые для



этой работы каменщики во Владимире. В его «Воспоминаниях», изданных в 1877 году Обществом истории и древностей российских, он писал: «Эти оборванцы, как будто какие нищие и бродяги, к которым я не имел доверия, оказались не только работяжными и мастеровыми, но даже великими художниками в своем деле... изучая при этом работы, я приобрел некоторую опытность и, привыкнув уже действовать самостоятельно, впоследствии, когда 10 лет спустя, после того мне пришлось обстраивать монастырь, я не чувствовал уже нужды прибегать к помощи архитекторов» [1].

Крупнейшие благотворительные вклады купцов, которых умел с большим искусством подыскивать Пимен, позволили ему широко развернуть строительную деятельность, которая в 1840—1850-х годах протекала под заметным влиянием эклектизма. В этот период у него, несомненно, были связи с архитекторами, но они ему были необходимы лишь для составления плана или выполнения модели, для того, чтобы получить разрешение на постройку у митрополита, который, иногда, боясь слишком большой его смелости, отказывался утверждать их официально, как было например, с перестройкой колокольни [2].

Первые полтора десятилетия строительная деятельность Пимена была связана преимущественно с перестройкой ветхих зданий XVI—XVIII столетий. Естественно, тут не обошлось без утраты древностей. При перестройке вышеупомянутого Никольского собора были разобраны окружавшие с трех сторон паперти XVII века с фресками, исполненными Симоном Ушаковым и другими иконописцами. Еще более древние фрески в самом соборе были срублены со штукатуркой, также были разделаны окна и надстроена глава. Значительной перестройке подверглись при расширении Успенской церкви Патриаршие палаты и лишь по чистой случайности (не хватило средств) не были перестроены Государевы палаты.

В 1855—1856 годах Пимен осуществляет перестройку монастырских стен. Одну из первых, видимо, он возвел с восточной стороны между десятиугольной башней и местом, где несколько позднее была выстроена Скорбященская церковь. В конструкции этой стены он старался придерживаться образца древней стены, делая ее с внутренней стороны на больших арках, но без печур боевых бойниц, а с внешней с полукруглым откосом и выступом, поверхности которых обильно декорированы. Тяги, пояса поребрика и арочек, в расчерченных плоскостях которых чередуются круглые и ромбовидные плашки, все сливается в единое каменное кружево, четко контрастирующее со спокойной гладью стены, расчлененной вертикальными, в форме остроконечных окон, углублениями. Их некоторая огрубленность смягчается чередующимися между ними глухими круглыми окнами с фигурным окаймлением. Эта стена во многом уже утратила свои крепостные качества, характерные для древних, разобранных Пименом стен.

Возведение новых стен ограды было обусловлено не только ветхостью древних стен, но и в связи с расширением территории. Уже в эти годы у Пимена созревает план создания обширного ансамбля, (о чем свидетельствует чертеж северной стены от Святых ворот до пруда, хранящийся в Государственном Историческом музее). Судя по нему, все прясла этой стены должны были отличаться друг от друга декоративным убранством, за исключением двух с зубцами. Однако, этот пименовский замысел не получил полного осуществления, и все прясла выстроены с одинаковым, более сдержанным декором. Строгий ритм ромбов, невольно ассоциирующийся у нас с деревянным зодчеством, в отличие от проекта, более продуман и логичен. Цокольная часть и валик выполнены из серого дикарного камня-песчаника, на красном фоне стен более четко белым цветом выделены тяги.

На этом участке Пимен перестраивает Святые ворота с часовней и возводит пять новых башен. Святые ворота — древняя, судя по архитектуре, годуновского периода башня. В XVIII веке она частично перестраивалась, после чего получила завершение в барочных формах. При перестройке совсем иной характер дает ей Пимен. На первый ярус древней части башни он пирамидально ставит такой же формы объемы. Невысокий переходный объем от первого яруса ко второму он украсил сплошным балясником (весьма распространенный элемент оформления в пименовских постройках). Каждая грань второго яруса внизу украшена легкими очертаниями в форме кокошников, а над ними пояс, состоящий из треугольных элементов. Второй ярус являлся своеобразным постаментом для третьего, более строгого, с подчеркнутыми лопатками на углах и невысоким шатром.

В этой интересной постройке чувствуется влияние памятников зодчества соседнего Острова — церкви Преображения и псевдоготической колокольни в особенности, но Пимен, используя традиции мастеров зодчества прошлого, старается найти свой идеал, и он, как видно, его нашел, потому что форма, подобная завершению Святых ворот, будет у него одна из употребительных и использует он ее даже для пятиглавия Скорбященской церкви.

В отличие от Никольского собора, Пимен вполне «по-рыцарски» отнесся к следам древности в этой постройке. Возле сохранившегося киота с живописным изображением Николы Можайского, он устраивает часовню. Стена, подходившая под углом к часовне, довольно удачно акцептировала внимание на этих двух постройках с центральным входом.

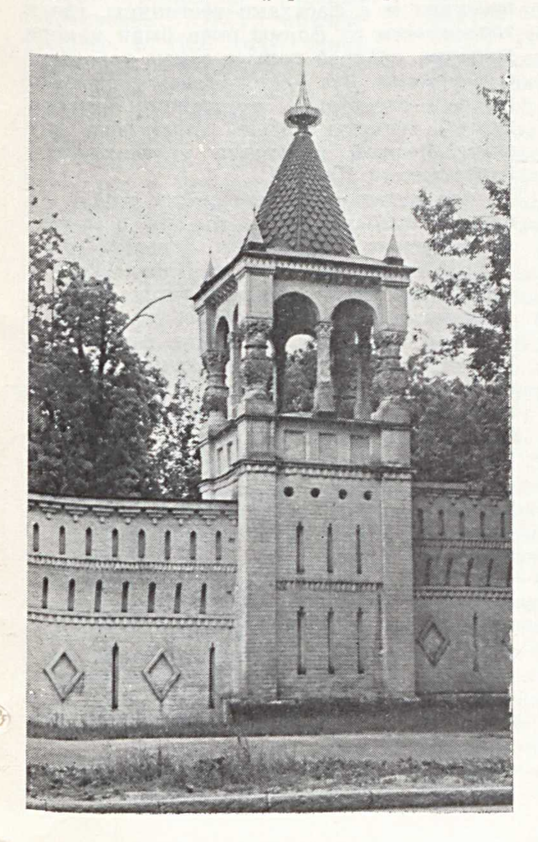
Внес Пимен некоторое изменение и в характер башен. Так, по проекту северо-западная башня должна была быть круглой, в точности такая, какую он выстроил впоследствии в конце Палестинской стены. Однако вместо этой башни он выстроил восьмиугольную в формах, близких древней северо-восточной башне, в чем видится желание объединить в одно целое старую и новую территории.

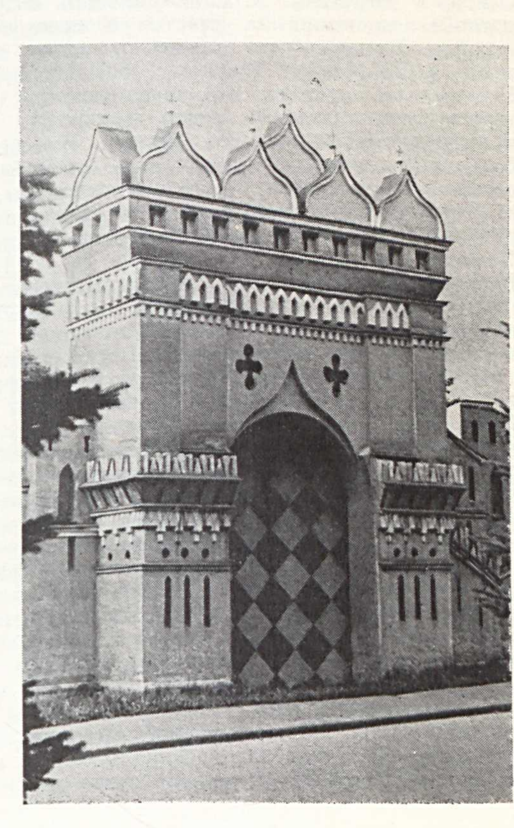
При осмотре этой и соседней полукруглой башен у зрителя создается впечатление, что башни «подпрыгнули», и это тоже своеобразный пименовский почерк. Создавая свои проекты, он сначала рисует башни, а потом пририсовывает стены, точно также он и строит — сначала ставит башни, а потом соединяет их стенами. Декоративные элементы стен и башен, как правило, не совмещаются, отчего цокольная часть башен и даже их основание врезается в поле стены, а стены, наоборот, загораживают круглые окна башни. Подобные казусы у Пимена случаются, как правило, на местах с большим уклоном.

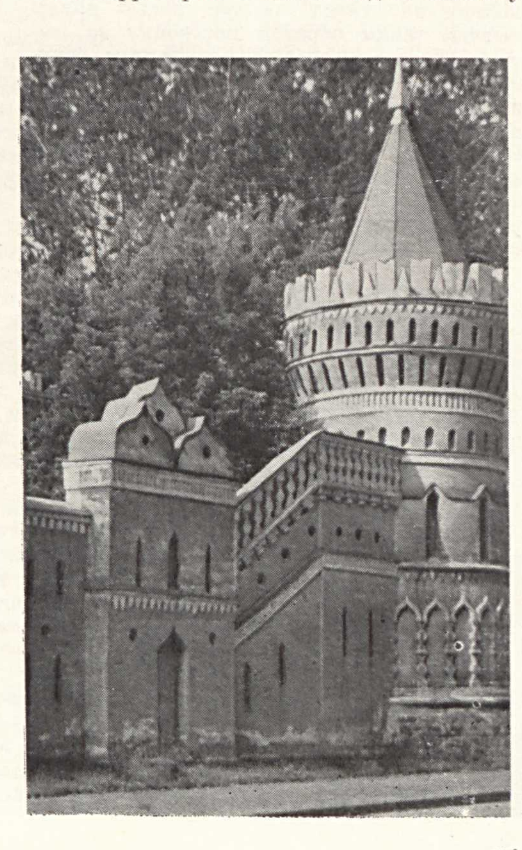
В центре северной стены Пимен ставит три башни — центральную, по оси прудов, и почти ей симметрично ажурные, в форме близкой Смотрильной башне Московского Кремля, две башни с колоннами, пышно декорированными рельефным растительным орнаментом. Центральная башня имеет прямоугольную форму с лопатками на углах и вверху с зубцами. В центре ее киот с изображением «явления» иконы Николая-чудотворца на сосне Дмитрию Донскому перед походом на Куликово поле. Характерно, что это событие изображено на фоне Угрешского монастыря XVIII — начала XIX века. Этой деталью Пимен хотел подчеркнуть значимость древнего монастыря.

В своей архитектурной практической деятельности Пимену приходилось решать и сложные задачи. Желая возвести южную стену, которая должна была пройти через овраг, где протекала речка Угреша, на одном уровне с другими стенами, он находит интересное конструктивное решение, ставя ее на своеобразную аркаду. Конструкция такой стены устояла перед разбушевавшейся стихией в 1862 году, в то время как северная стена, устроенная на дубовых сваях с накатами, частично рухнула вместе с башней под напором воды прорвавшихся прудов.

В конце 1820 — начале 1830-х годов в соседних с монастырем селах заметно усилились вертикальные акценты перестроенных колоколен, отчего ведущая роль ансамбля монастыря значительно снизилась. Это несоответствие стало еще более заметным после расширения монастырской территории в 1850-х годах. Поэтому



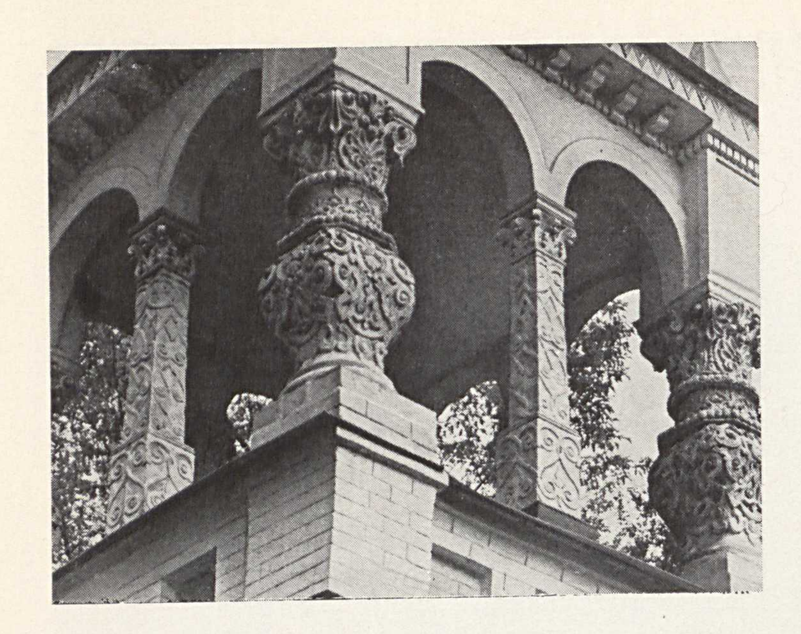


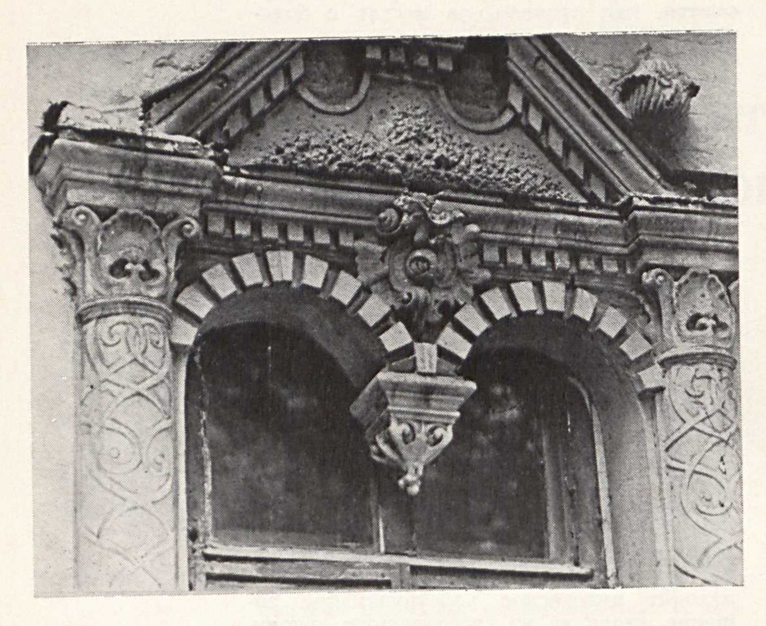


Башня северной стены. 1855—1856

Палестинская стена. Фрагмент

Палестинская стена. Фрагмент





Башня северной стены. Фрагмент

Первый Братский корпус. Фрагмент наличника окна 1-го этажа. 1850

одной из первых задач, вставших перед Пименом, была перестройка колокольни, что он и начал осуществлять в 1859 году. В Центральном государственном архиве древних актов хранится чертеж перестройки этой колокольни [3], выполненный, надо полагать, по заказу Пимена одним из архитекторов-эклектиков и представляющий собой вариант пятиярусной колокольни. Но Пимена этот вариант не устроил и он делает в короткий срок, всего за несколько месяцев, шестиярусную колокольню. На два массивных яруса прежней трехъярусной барочной колокольни он ставит четыре новых яруса, выведя таким образом постройку до высоты 37 саженей. С ее появлением ведущая роль Николо-Угрешского монастыря в отношении соседних сельских памятников вновь восстановилась.

Возведение высокой колокольни потребовало ее уравновешенности и по отношению к Патриаршим и Государевым палатам, объединенных в конце XVIII века в общий Настоятельский корпус. Симметрично ему, слева, Пимен строит Больничный корпус и Скорбященскую церковь. Поскольку их общая длина была короче Настоятельского корпуса, он эти здания «утяжелил» весьма любопытными средствами: в нижнем ярусе Больничных палат устроил колоннаду из мощных, кувшинообразных колонн, а церковь, как мы уже говорили выше, завершил пятью, квадратной формы с шатрами главами. Кроме того, на углах были устроены небольшие тумбообразные башенки, роль которых была чисто декоративная, в отличие от Островской церкви, где они должны были удерживать свисавший карниз. Настоятельский и Больничный корпуса с церковью Пимен продолжил возведением первого — к югу и второго — к западу Братских корпусов, организуя своеобразное каре. По замыслу Пимена внешние фасады этих корпусов несли двойную функцию — зданий и ограды, почему они имели более суровый вид с узкими окнами. Это же отразилось и на архитектуре церквей — Скорбященской 1860 года и Казанской, выстроенной на стыке Братских корпусов — в юго-восточном углу в 1870 году. Их апсиды мало напоминают о церковной принадлежности и более похожи на крепостные башни. Фасады корпусов внутри монастыря Пимен отделал более пышно и изящно. Первый Братский корпус с явным подражанием древнерусскому искусству — с лепными наличниками, с шатровыми крыльцами и т. д. Второй же Братский корпус с южной стороны Пимен позднее подверг дополнительному «украшению», применив на фасаде двухъярусные, кувшинообразные пилястры, как видно, по образцу колонн на углах южного прохода. Эти архитектурные детали, по-видимому, были вывезены из одной из островских построек, купленных в усадьбе на слом в конце 1860-х годов [4].

Характер построек Пимена позволяет предположить, что сложение его эстетических взглядов и художественного вкуса проходило через изучение памятников древнерусского искусства. Во время поездок в Петербург он внимательно смотрит его архитектуру, критически анализируя в первую очередь культовые постройки — церкви и монастырские ансамбли. Он осуждает архитектуру Казанского собора, которая, по его мнению, не имеет церковного характера, мало его устраивает и Исакиевский собор, потому что «глядя на эту базилику, не думается, что стоишь перед православным храмом». Пимен заключает: «В наше время поняли, что эта западная римская архитектура никогда не привьется у нас, и стали возвращаться к подражанию тем древним церквам, в которых малевались наши деды» [5]. Кроме того, творческая деятельность Пимена складывалась также под влиянием опытных архитекторов-эклектиков и, в частности, А. С. Каминского, с которым он принимал участие в перестройке Вознесенского девичьего монастыря в Московском Кремле в 1863 году. Поэтому не случайно, что черты, характерные для эклектизма, вкрапливаются в примитивистский ансамбль Пимена. Наиболее характерно это проявилось в стремлении к силуэтности, черта, собственно, заимствованная и эклектизмом и примитивизмом из древнерусского зодчества. Но Пимен пошел дальше.

Возведя еще в 1854 году небольшую трапезную церковь Апостола Матфея и Параскевы Пятницы с севера Успенской церкви, он открывает для себя новую истину — силуэт на силуэте. Постепенно эту идею он стал развивать дальше и в 1860 году строит скитскую Петропавловскую деревянную церковь, которая живописно смотрелась на фоне центрального каменного ядра: колокольней, многоглавыми церквами и других построек с башнями и куполами. Все это производило впечатление лаврского ансамбля, на что обращал неоднократно внимание Пимен. Одновременно с развитием этой идеи Пимен развивал и другую — создание вокруг центрального ядра небольших ансамблевых акцентов. Естественно, при этом ему пришлось значительно расширять территорию и даже выходить за нее. Проходя по круговой площадке у Предтеченской церкви, устроенной во втором ярусе колокольни, зритель мог видеть с восточной стороны комплекс небольших корпусов Странноприимного дома, с юга — пристань у Москвы-реки, с запада — живописно смотрелся Архиерейский дом с небольшим куполком домовой церкви и деревянной колокольней на углу. На северо-западе перед зрителем открывался ансамбль деревянных построек скита, где у церкви вдоль стены выстроилась цепочка деревянных изб-келий с древними волоковыми окнами. Еще более поражал вид с северной стороны, где были расположены гостиницы затейливой пименовской архитектуры, с лоджиями, устроенных на тосканских колоннах с непомерно большими базами, а еще выше, за гостиницами, виднелось похожее на замок здание народного училища. Даже трудно поверить, что все это было построено одним человеком, но это так.

Одной из наиболее интересных построек Пимена является Палестинская стена, выстроенная в конце 1860-х годов, которую можно рассматривать как своеобразный итог его творчества. Богатство разнообразных подвижных форм, по выступам и впадинам которых движутся в течение дня, оживляя постройку, тени. Все декоративные элементы: балясник, разнообразный перебрик, круглые ниши, треугольные и килевидные фронтончики и т. д., словно сбежали сюда со всех пименовских построек и слились в одной неповторимой песне. В стилизованных формах запечатлены городские палаты, то со спускающимися, то поднимающимися лестницами; в величавой и торжественной позе, подобно триумфальным, застыли ворота; живописно завершают башни и башенки самой разнообразной формы зубцы из белого камня. Розовый цвет стены праздничен. Деисусное изображение в кокошниках над центральными воротами, мерцание главок над ними, выделяющийся словно кружевная петля пояс придают постройке большую звучность.

Одновременно с возведением этой стены Пимен возвел здание училища, где должны были обучаться крестьянские дети. В ЦГАДА и ГИМе сохранились подлинные чертежи Пимена, поражающие своей примитивностью. В них довольно четко прослеживается его архитектурный метод, в котором отправной точкой является фасад — декоративная стена, а что там будет за ней, это уже второстепенное. Поэтому план постройки напоминает планы средневековых хором, план довольно сложный и мало увязывающийся с назначением помещений [6]. Характерная деталь: каждая часть фасада имеет свое неповторяющееся декоративное убранство, свои неповторяющиеся окна. Таким образом, он, видимо, хотел показать через фасад функциональное назначение помещений: тут церковь, там столовая, где полукруглые окна — класс и т. д. Аналогично он поступил и с фасадами гостиницы, где в зависимости от формы окон были номера дешевые, средней цены и самые дорогие — с лоджиями. Эта «детская непосредственность» — следствие отсутствия архитектурной грамоты — очень характерна для самоуверенной наивности архитектурной деятельности Пимена.

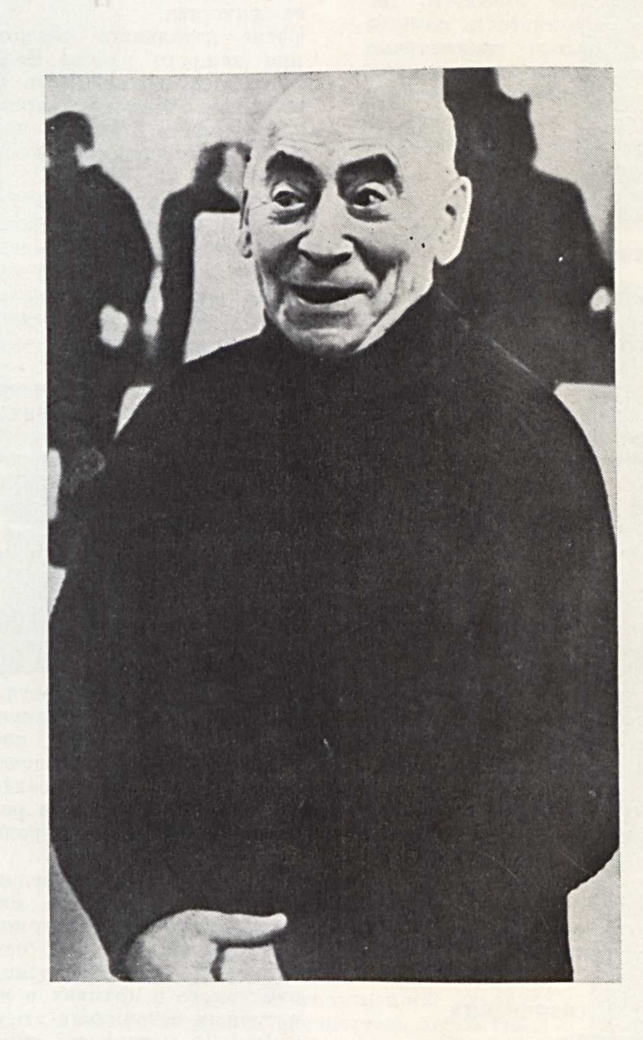
Не все пименовские постройки дошли до нашего времени, но и то, что осталось, представляет, несомненно, большой интерес. В последние годы в Николо-Угрешском монастыре ведутся частично реставрационные работы. Восстановлены многие стены и башни, в том числе северная и Палестинская, а также часть колокольни. В будущем, когда будут восстановлены все другие постройки ансамбля, можно будет более полно оценить творчество этого непрофессионального архитектора.

Николо-Угрешское училище. Южный фасад. 1868—1873. Фотография XIX в.



1 Воспоминания архимандрита Пимена. М., 1877, с. 105.
2 Там же, с. 138.
3 ЦГАДА, ф. 1205, оп. 1, ед. хр. 122.
4 Хотя в настоящее время эти детали срублены, на фасаде хорошо видно, что эти декоративные пилястры были приделаны позднее, т. к. под ними хорошо видны тяги первоначального фасада.
5 Воспоминания архимандрита Пимена. М., 1877, с. 175.
6 Особенно интересен чертеж в ЦГАДА, ф. 1205, оп. 1, ед. хр. 121.

Памяти Фрих-Хара



Фрих-Хар прожил долгую и счастливую жизнь. Не потому, что судьба была слишком милостива к нему, а потому, что у него был счастливый, лучезарный характер. Он не имел врагов. Иногда это бывает равносильно тому, что человек не имеет личности, приспосабливается и угодничает перед всеми. Фрих-Хар же был как раз яркой, необычной и незаурядной личностью. Но он был добр, радушен и весел, воспринимал мир с детской радостью и непосредственностью. И каждый, кто его узнавал, не мог его не полюбить. Ибо Фрих-Хар не только был талантлив и добр — он был настоящим рыцарем, всегда готовым помочь, защитить слабого, доставить радость другому и первым подставить плечо под любую тяжелую ношу.

Судьба его красочна и вместе с тем типична для людей его поколения. Сын скромного виноградаря из-под Кутаиси, который мечтал сделать его сапожником: все-таки в руках будет ремесло и всегда верный кусок хлеба. И вдруг — мобилизация в армию, краткое обучение, поездка через всю Россию на германский фронт. Атаки, ранения, эшелоны — «в гниющем вагоне на 40 человек четыре ноги», как писал Маяковский. Москва... Жизнь внезапно начала разворачиваться перед изумленными глазами горского парня с кинематографической быстротой. Октябрь 1917-го. Вступление в Красную Армию. Участие в операциях чапаевцев. Средняя Азия. Борьба с басмачами...

Фрих-Хар делал революцию и одновременно революция делала Фрих-Хара. Наконец, в начале 1920-х годов — вновь Москва. Бывший красногвардеец — теперь преподаватель искусства в школе-колонии в Томилино под Москвой.

Окраинный инородец, которому в лучшем случае была уготована судьба его гениального соплеменника Нико Пиросмани, Фрих-Хар благодаря революции попадает в центр художественной жизни, в атмосферу творческого горения, небывалого энтузиазма. Он становится одним из организаторов Общества русских скульпторов (ОРС), объединившего в 1926 году таких известных ваятелей, как В. Андреев, В. Ватагин, А. Голубкина, И. Ефимов, В. Мухина, И. Шадр, С. Эрзя и другие. Фрих-Хар неоднократно избирался в Ревизионную комиссию правления ОРС и участвовал почти на всех выставках Общества.

В конце 1920-х годов Фрих-Хар, работавший до этого преимущественно в дереве, находит наконец тот материал, который наиболее соответствует характеру и направленности его творчества — майолику. Один за другим он создает из фаянсовой глины, покрытой цветными глазурями, три произведения, которых уже вполне достаточно, чтобы занять прочное место в истории советского искусства. Это — «Негр под пальмой», «Шашлычник-узбек» и «Старый город». Классика, которая вместе с работами Кузнецова и Данько стоит у истоков советской скульптуры малых форм.

Вклад, сделанный Фрих-Харом в процесс становления нашей материальной культуры, велик и до сих пор не до конца осознан и оценен.

В начале 1930-х годов Исидор Григорьевич при поддержке В. В. Куйбышева организует первую в нашей фарфоро-фаянсовой промышленности художественную лабораторию на фаянсовом заводе имени М. И. Калинина в Конаково. Он сумел привлечь к работе над фаянсом своих друзей по ОРСу и ряд других художников разного профиля — Е. Гуревич, С. Лебедеву, И. Слонима, В. Фаворского, М. Холодную, И. Чайкова. Если агитфарфор 1920-х годов дал лишь новую революционную тематику для росписи старого фарфорового «белья», сохранившегося на бывшем Императорском заводе для пополнения дворцовых сервизов, то конаковская лаборатория впервые начала создавать новые формы, новые модели бытовых изделий для широкого тиражирования, а не для выставок. Именно тогда Фрих-Хар говорил: «Советский художник не может быть безразличен к тому, что окружает народ в повседневной жизни. Нельзя украшать только музеи — надо украсить жизнь человека».

С осени 1934 года специальная художественная лаборатория, организованная Фрих-Харом, была официально утверждена как структурная единица фаянсового завода, и здесь началась планомерная работа над обновлением ассортимента советского фаянса — были созданы новые чайники, масленки, сухарницы, сервизы... Вскоре подобные же лаборатории были созданы и на фарфоровых заводах, а в 1940 году В. И. Мухина организовала такого же типа экспериментальный цех-лабораторию на Деминской стекольной фабрике в Ленинграде, из которой позже вырос целый завод художественного стекла. Таким образом, почин Фрих-Хара получил широкое развитие, и все художественное «перевооружение» советской фарфоро-фаянсовой и стекольной промышленности началось с той лаборатории, которую Исидор Григорьевич возглавил на фаянсовом заводе в Конаково.

Как художник Фрих-Хар был исключительно разносторонен. Он оставил ряд портретов, рельефов, анималистических произведений, жанровых статуэток, фаянсовых сервизов, хрустальных ваз и фонтанов. На всем этом лежит отпечаток его жизнерадостного отношения к жизни и его яркого таланта, смело переступающего привычные рамки и каноны, устоявшиеся в искусстве.

У Фрих-Хара не было какой-либо определенной художнической привязанности и излюбленной темы. Произведения его разноплановы, но всегда жизненны и правдивы. Его интересовало все — атака лихих конников и мальчик, запускающий голубя, облик японского революционера и пионерка-отличница, бунтарский дух народного вождя и спокойная сосредоточенность девушки, расписывающей фаянсовую тарелку. Он творил скульптуру так же, как степной кочевник сочиняет песню: «О чем поешь? — Что вижу, о том пою...»

Систематического образования Фрих-Хар не получил и всему, что знал, он научился сам. Он много ездил по стране, а в 1950—1960-е годы неоднократно бывал за границей, в том числе и на выставках, где экспонировались его вещи. Все это, конечно, обогащало его, расширяло кругозор и знания, но не меняло характер, не меняло облик. Фрих-Хар был человеком глубокой внутренней культуры. Исидор Григорьевич не мого обидеть, огорчить человека. Он любил животных. Хотя нет, «любил» — это не то слово. Он воспринимал их как такие же создания природы, как и он сам. Они были для него равноправными с человеком детьми природы, наделенными таким же разумом, чувствами, способностями смеяться и страдать. Деревья, цветы, виноградные лозы также были для него не «средой» и не фоном, а равноправными действующими лицами его рельефов.

Органичность, цельность и сохраненная до преклонных лет детскость натуры определили особенности творчества Фрих-Хара и прежде всего глубокую народность его произведений. В них профессионализм мастера какими-то непостижимыми и нерасторжимыми путями соединился с народно-примитивными корнями искусства. Народность его произведений — не в заимствовании сюжетов или орнаментов, а в самом подходе к явлениям жизни, в отношении к материалу, к принципам формирования образа. Он сумел в своих профессиональных работах сохранить неподдельную искренность, непосредственность и непоколебимую уверенность в правде своего художественного языка, свойственные народному творчеству.

Как и для мастеров народного искусства, для Фрих-Хара не было неэстетичных материалов или невоспроизводимых ситуаций. Даже то, что у других, может быть, казалось бы рискованным или чуть ли не нелепым, у Фрих-Хара было полно какой-то особой душевной теплоты и искренности, свежести и доброты.

Фрих-Хар был жизнерадостен и доверчив. Иногда нехорошие люди пользовались этим и он попадал в комичные или неприятные истории. Но никто не умел рассказать об этих казусах с таким юмором, как он сам. И это был признак не только превосходного душевного здоровья, но и нравственной силы, а также доверчивости и открытости, рождающих веру в себя и в людей, которые тебя окружают.

Искусство Фрих-Хара — уникальное явление в нашей культуре. Большое счастье для нашего искусства, что в горниле революции оно сумело родить и развить такой яркий и самобытный феномен, как творчество Фрих-Хара. Подражать ему бессмысленно — таким, каким был он, можно только родиться. Но у него можно многому научиться. И лучшим памятником ему было бы то, чтобы мы научились относиться друг к другу так же, как Исидор Григорьевич относился к жизни, к искусству, и к нам — искренно, доброжелательно и открыто.

Никита Воронов

По стране:

Украинская ССР

Открыт монумент

К 60-летию Советской власти в центре Киева на площади Октябрьской революции торжественно и празднично был открыт монумент Октябрьской революции, монумент В. И. Ленина и его бессмертного учения — ленинизма. «Этот величественный памятник, — сказал на его открытии первый секретарь ЦК компартии Украины В. В. Щербицкий,— возведен в честь главного события нашего века, которое коренным образом изменило ход развития всего человечества. Этот монумент — дань всенародной благодарности вождю Великого Октября — Ленину.

Это памятник лучшим сыновьям и дочерям нашей отчизны — путиловцам и арсенальцам, балтийцам и черноморцам, дружинникам Красной Пресни и героям Перекопа, всем, кто своей жизнью и своей борьбой утверждал идеи Ленина, идеи Октября».

Над созданием монумента Октябрьской революции работали скульпторы В. Бородай, И. и В. Зноба, архитекторы А. Малиновский и Н. Скибицкий. Работа над монументом продолжалась около десяти лет. У авторской группы было много вариантов образно-пластического решения. И вот найден наиболее удачный. Идея монумента — осмысление ленинизма как знамени, как символа наших свершений. Другая мысль, запечатленная в памятнике,— неразрывная связь В. И. Ленина с народом, который воплощен в образах рабочего, крестьянина, матроса, женщины-революционерки. Фигура Ленина на фоне знамени-пилона выполнена в граните, все остальные персонажи композиции — в бронзе. Гранит, как материал, дает возможность обобщения, бронза же предпочтительна для передачи более конкретных черт, деталей.

Сооружением монумента завершилось формирование ансамбля площади Октябрьской революции. Благоустройство пространства вокруг монумента осуществили архитекторы И. Алферов и И. Иванов. Теперь площадь стала своеобразным идейно-образным центром столицы Украины, местом проведения парадов и праздничных демонстраций трудящихся.

Комсомолу посвящается

Раздел декоративно-прикладного искусства республиканской художественной выставки, посвященной 60-летию ВЛКСМ, был большим, представительным, разнообразным. Здесь экспонировались гобелены и керамика, художественное стекло и фарфор, дерево и росписи, образцы одежд и ювелирные изделия.

В одном зале встретились, взаимно дополняя друг друга, произведения художников (Л. Жоголь, С. и Л. Джус, Е. Владимировой, И. Аполлонова, А. Балабина, О. Гущина, А. Зельдич, И. Зарицкого, Т. Московки, М. Курочки, Л. Тумановой, М. Денисенко, Л. Лебиги, О. и Т. Писменных) и народных мастеров (М. Тимченко, Г. Самарской, Л. Видковской, Г. Верес, В. Нагнибеды, А. Штены и многих других).

В преддверии выставки

В связи с подготовкой Всесоюзной выставки народных художественных промыслов 5 сентября открылась республиканская выставка. Ей, в свою очередь, предшествовали областные. Работники домов народного творчества, музеев, члены Союза художников Украины выезжали в отдаленные районы, села, отбирая работы на областные выставки. Подобная ступенчатость помогла выявить новых талантливых народных мастеров керамики, ткачества, вышивки, достойно представить их творчество на ответственном республиканском смотре.

Вышивки Евгении Геньк

Киевский государственный музей народного искусства начал экспонировать серию выставок «Новые имена». Первой удостоилась чести персональной выставки талантливая вышивальщица из города Коломыя Ивано-Франковской области Евгения Петровна Геньк. 80 экспонатов выставки — это итог творчества последних шести лет. Широко представлены рушники, салфетки, скатерти, портьеры, блузки, украшения из бисера. Евгения Геньк много ходит по родной Гуцульщине, внимательно изучает традиционные народные орнаменты, зарисовывает наиболее полюбившиеся из них, а потом переосмысливает их творчески, то есть работает уже как настоящий художник. Иногда образное решение рушника, блузки, салфетки вызревает годами, а уже потом стежок за стежком ложится на ткань уверенно и совершенно.

Дом для творческих работников

В столице Украины закончилось строительство Дома художников-архитекторов. Это совместная работа архитекторов А. Добровольского, А. Макухина, конструктора Я. Шамиса, а также молодых скульпторов из творческой мастерской при Академии художеств СССР, руководимой народным художником СССР В. Бородаем.

Н. Велигоцкая

Возрожденные промыслы

Возрождением народных промыслов на Украине сейчас вплотную занимается одна из служб Министерства местной промышленности — «Укрхудожпром». На данном этапе ее главной задачей является работа над возобновлением жизнедеятельности артелей народных мастеров на Волыне. Волынская область была выбрана неспроста. Этот край издавна славится переборным ткачеством, лозоплетением, вышивкой, кожушным, белодеревным ремеслами и целым рядом других видов народного искусства.

После детального обследования каждого района Волыни выявилась возможность возрождения народных промыслов, а вместе с ними и народного крестьянского искусства в целом.

Одна из мер — организация ткацких цехов и участков лозоплетения методом надомничества и выпуск малосерийными партиями уникальной чернозадымленной керамики в древнем ее центре — селе Ракита.

Из лозы, камыша, корешков сосны жители волынских сел издавна делают интересные, необходимые в быту корзинки, сумки, хлебницы и т. д. Сейчас этот вид промыслов почти угас. Заезжие туристы раскупают те немногие, ставшие уникальными, вещи на сувениры.

Возрождение народных промыслов в тех местах, где их мало или нет вовсе,— дело государственной важности. Это один из способов расширения ассортимента товаров народного потребления, обеспечения работой сельского населения, продолжения старых и развитие новых форм народного искусства.

Желающих работать надомниками оказалось очень много. Профессиональные художники «Укрхудожпрома» на основе собранного в экспедициях, найденного в архивах и литературных источниках этнографического материала, разрабатывают образцы традиционных волынских сорочек, рушников, керамической посуды. А руководство волынских предприятий местной промышленности позаботится об обеспечении народных мастеров сырьевой базой, займется утверждением цен и проблемой сбыта готовой продукции. При условии выполнения этих задач уже в конце 1978 года городской покупатель сможет без труда выбрать красочный свадебный рушник, сорочку с забытым волынским орнаментом, изящную хлебницу или подставку для цветочного вазона с эмблемой «Волынские народные промыслы».

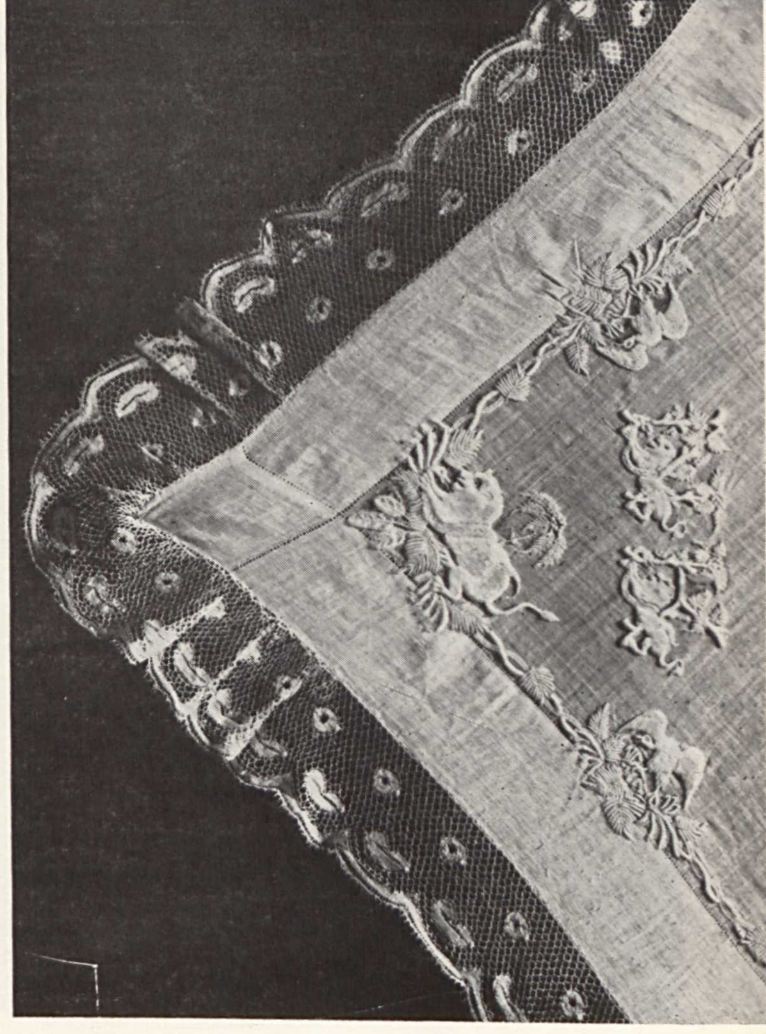
А. Роготченко

«Подарю дружка платочком, Гладью шиты уголочки...»

Из народной песни







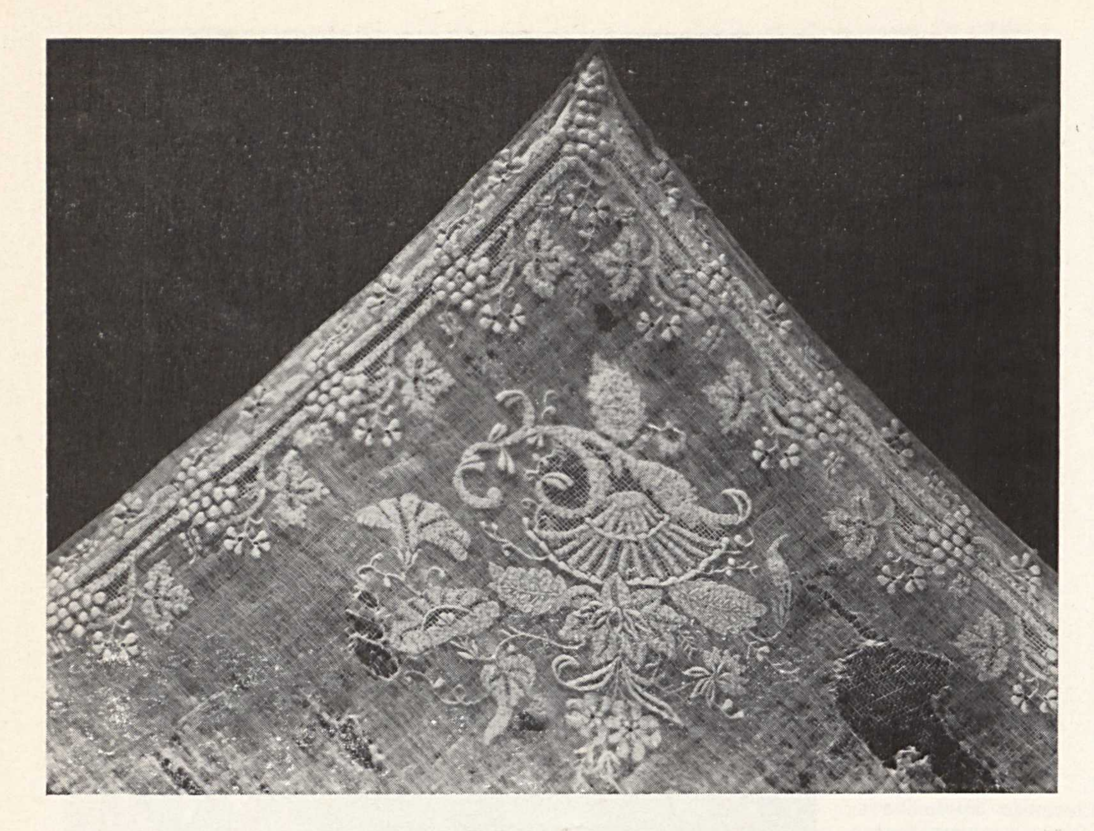
Носовые платки, как модный, украшающий костюм предмет, впервые появились в Италии в период Ренессанса, а затем распространились во Франции, Германии и Испании. На протяжении XVI и XVII столетий платки являлись лишь декоративным дополнением к костюму. В качестве гигиенической принадлежности носовые платки начинают употребляться с XVIII века и только в XIX веке становятся предметом всеобщего употребления.

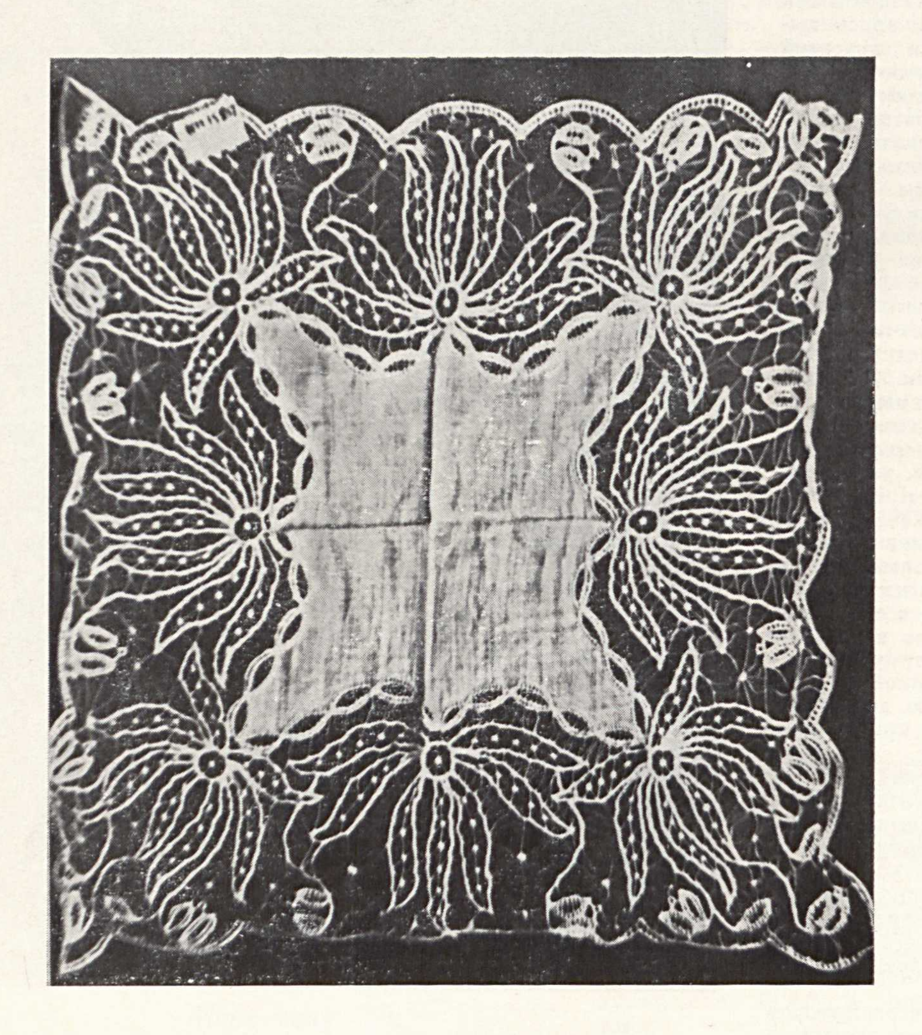
На Руси носовые платки назывались «ширинка». Время их возникновения не установлено, самые ранние образцы, хранящиеся в музейных коллекциях нашей страны, относятся к XVI веку. В XVI—XVII веках ширинки шились из шелковой ткани полотняного переплетения кремового цвета, они были квадратными по форме и украшались вышивкой. Вышивка красивой орнаментальной полосой располагалась по краям платка, выполнялась она разноцветными шелками, золотными и серебряными нитями, жемчугом. Все контуры рисунка вышивались шелком коричневато-черных оттенков, а внутри цветы и листья расшивались яркими насыщенными шелками лазоревого, малинового, зеленого цвета, мягко мерцающими золотными, серебряными нитями. Дополнительно весь орнамент украшался усиками-завитками.

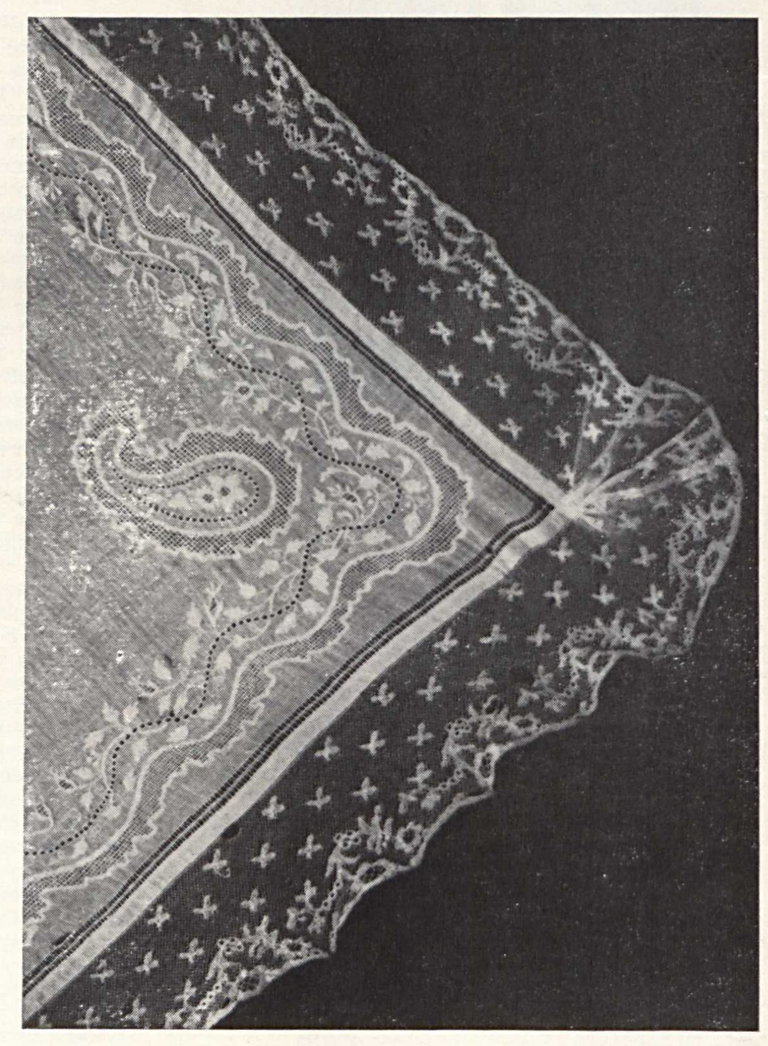
Ширинка была парадно-декоративным платком, украшением к княжескому и боярскому костюму XVI—XVII веков. Такой костюм шился из тяжелых узорных бархатов, парчи, атласов с крупными симметричными узорами и отличался единством объемов и малоподвижностью. Поэтому ширинка, с ее повышенной декоративной звучностью, легкостью, воздушностью приобретала особое значение, дополняя образно-пластический строй древнерусской женской одежды. Девушка-боярышня, держа в руках ширинку, показывала красотой ее узоров, яркостью цвета, тонкостью технического исполнения, какая она искусная мастерица или какая у них в доме мастерская-светлица.

По характеру трактовки узоров и колористическому решению декор ширинок был созвучен стихии орнаментальной декоративности и жизнерадостности искусства, присущей древнерусской культуре XVII века. Решительная смена старого уклада жизни, проведенная реформами Петра I в начале XVIII века, европеизация дворянского быта существенным образом изменили внешний облик людей, их одежду, прически, манеру поведения, обычаи. Костюмы, сшитые по европейской моде, по своему образному строю, объемам, характеру тканей и декора принципиально отличались от древнерусской одежды. Новый образ жизни, мода изменили назначение привычных в обиходе вещей, в частности, носовых платков. В XVIII веке носовые платки широко распространяются в дворянской и купеческой среде, благодаря моде на нюхание табака. Именно этот обычай, нюхать табак, превращает носовые (карманные) платки из декоративного украшения в необходимую гигиеническую принадлежность. Носовые платки в XVIII веке шились из тонкого полотна, батиста, кисеи, различных размеров (от больших 45×45 см до совсем маленьких 18×18 см). Они украшались цветными каемками, вышивкой и кружевом. По требованиям моды и этикета XVIII века дворянству полагалось иметь гардероб, исчислявшийся сотнями и тысячами предметов. Эти требования распространялись и на дополнительные аксессуары. Так, по описи, составленной в самом начале XIX века, в гардеробе графа Н. П. Шереметева (1751—1809) числился 381 носовой платок, из них: «...батистовых с разноцветными каемками — 112; батистовых маленьких — 2, полотняных больших без каемок — 84; таких же поменьше — 112; таких же небольших с синими каемочками — 24; с красными широкими каемками — 8; с лиловыми — 6; с красными поуже — 18, с красными узкими — 6, клетчатых — 9» *.

Публикуемые два платка являются типичными образцами стиля рококо, ведущего стиля в моде XVIII века. Оба сшиты из тончайшего батиста и украшены вышивкой белой гладью. Белая гладь — новый вид вышивки, возникший во второй половине XVIII века,







отвечающий требованиям моды и удовлетворяющий вкусы дворянства. Выполнялась вышивка обычно по тонким тканям — кисее, муслину, батисту, газу хлопчатобумажными нитками различной толщины и строилась на контрастном сопоставлении плотных гладьевых швов и прозрачных стягов и ажуров.

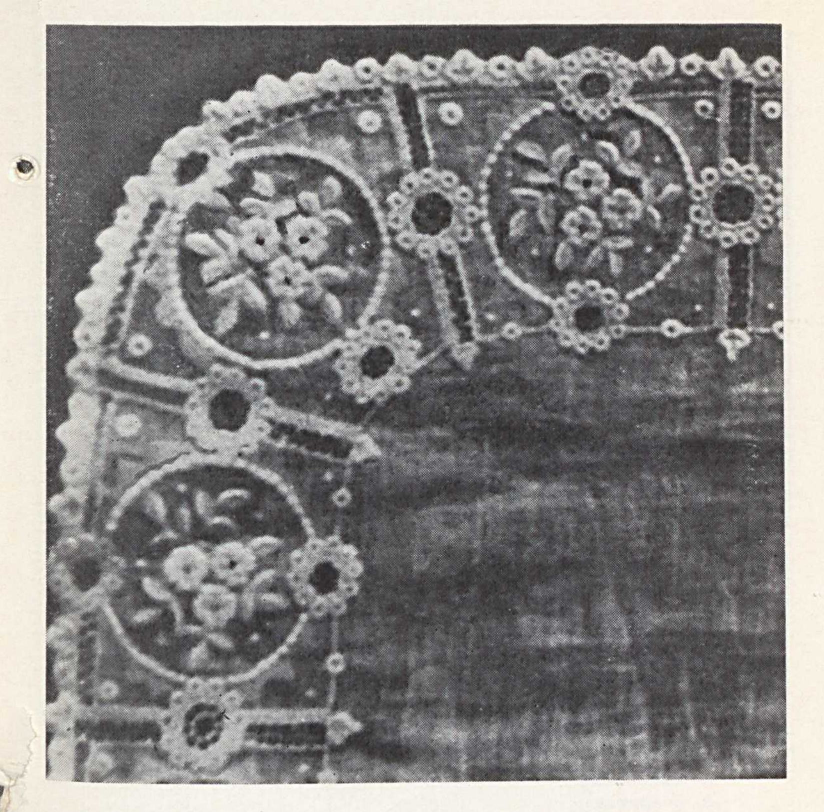
Черты стиля рококо в декоре платков выражены в волнообразно вьющейся по кайме виноградной лозе и переплетающихся ветвях и листьях, в рокайльных завитках и раковинах и увлечении Востоком, в трактовке растительных мотивов, в любви к аллегорическим изображениям животных, птиц и других сюжетов, которые мастерицы заимствовали из книги «Символы и эмблемы», появившейся в России в начале XVIII века. Орнамент струится по поверхности ткани легко и свободно, плавно закругляясь в рокайлях, оставляя ощущение грациозности и изящества. Этот эффект усиливает мягкая игра светотени и сложная градация белого цвета, создаваемая различными плотными и ажурными техниками шитья белой гладью.

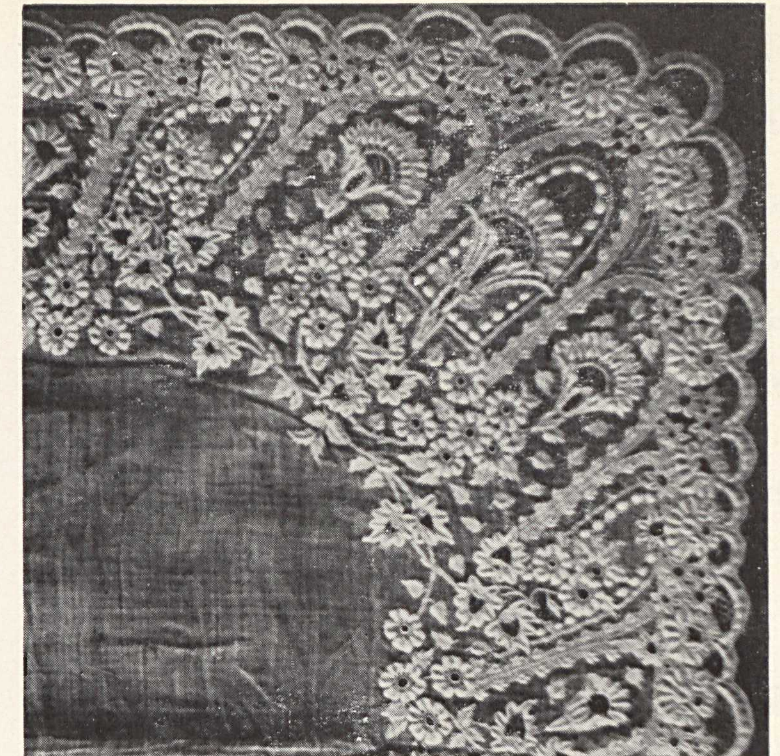
Изменение социальной структуры общества определили новые направления поисков искусства и моды. Частая смена стилей, течений, реминисценции искусства предыдущих эпох, эклектизм — характерные черты буржуазной моды XIX века.

В XIX веке влияние моды распространяется практически на все социальные слои населения. Промышленность выпускает огромное количество предметов моды, аксессуаров, мелочей, безделушек.

Разнообразен ассортимент носовых платков. Они делаются гладкокрашенными, с различными каймами, в клетку, с набивными узорами, украшаются вышивкой и кружевом. В повседневном быту, особенно в среде купечества, мещанства и пр., употреблялись гладкие или отделанные скромной каймой платки. К торжественной, праздничной одежде и платок полагался соответствующий. Примером может служить портрет купчихи первой половины XIX века, на котором она изображена в традиционном русском праздничном костюме, состоящем из сарафана, рубахи с кисейными вышитыми рукавами, кокошника с большой жемчужной поднизью и шали. В руках купчиха держит носовой платок из прозрачного газа, украшенный вышивкой белой гладью. В среде дворянства и буржуазии носовые платки и к вечерним, и к дневным туалетам украшались вышивкой и кружевом. Так, сестры О. и А. Шишмаревы на портрете К. П. Брюллова изображены в костюмах для верховой езды и обе держат в руках белые вышитые носовые платки.

Среди большого количества носовых платков XIX века, хранящихся в музейных коллекциях, почти все сшиты из белых тонких тканей и украшены вышивкой белой гладью.









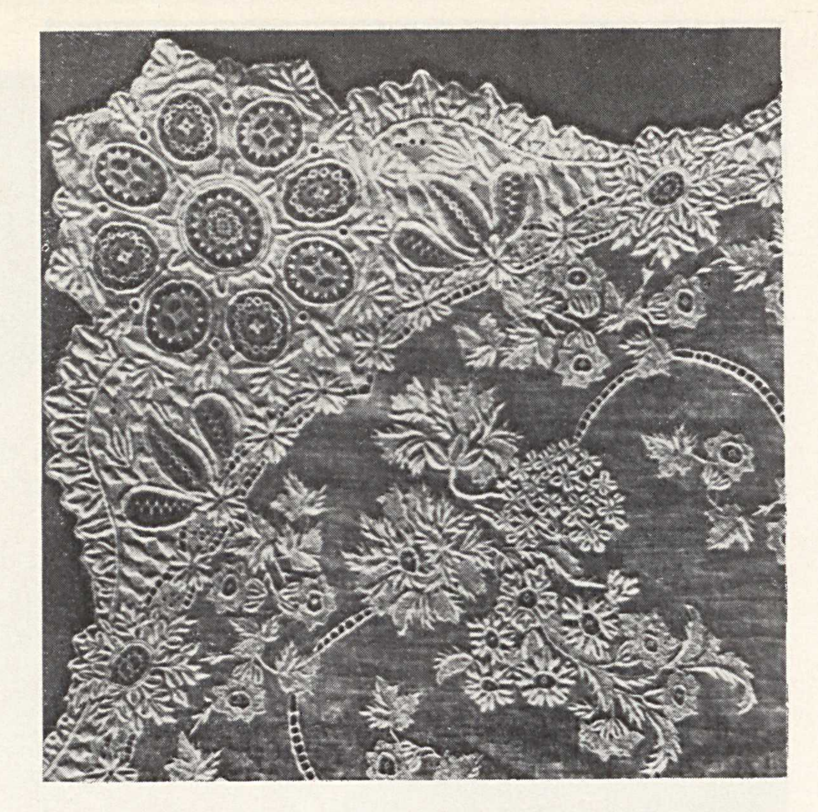


Частая смена моды получила отражение и в узорах вышивки носовых платков. Для первой половины XIX века характерно небольшое количество вышивки, которая неширокой каймой обрамляет края платка. Орнамент строится на равномерном раппортном повторении. Количество орнаментальных мотивов ограничено, что усиливает их декоративно-художественную значимость и выразительность. Композиция узора может быть строго симметричной и статичной или в плавном движении течь по поверхности ткани. Характер орнаментальных мотивов — круглые розетки, медальоны, скромные мелкие цветы и листья, скупость технических приемов шитья — отличительные качества вышивки белой гладью, присущие моде ампира (10—20-е годы) и романтизма (20—30-е годы), господствовавшей в первой половине XIX века.

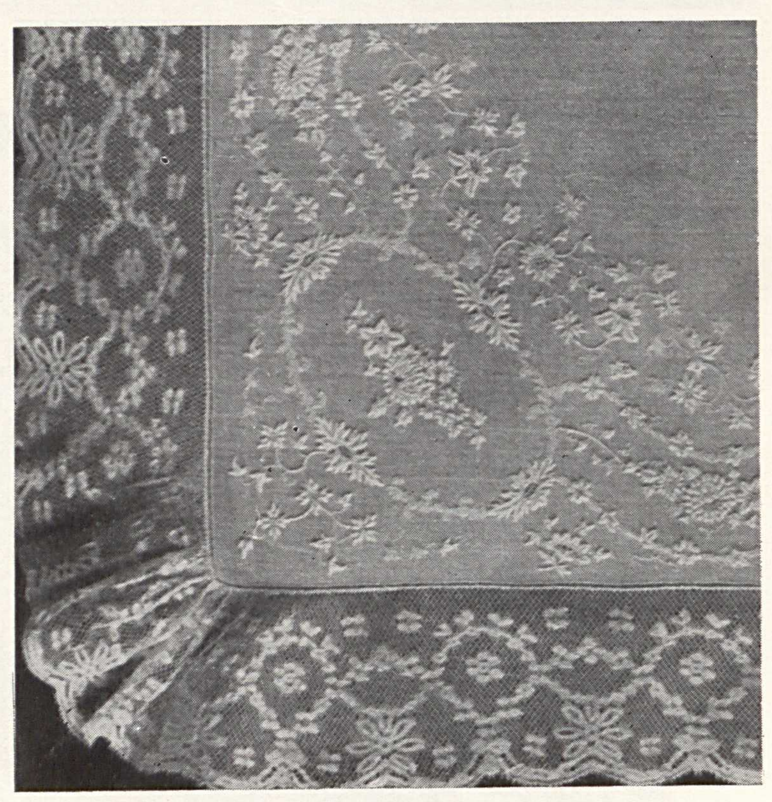
Развитие моды середины XIX века (40—60-е годы) ознаменовано подражанием XVIII веку. В это время наиболее активно формируется буржуазная мода с ее погоней за помпезной роскошью и богатством. Заимствуя моду прошлых эпох, XIX век перенимал чисто внешние признаки, создавая на их основе свой идеал понимания стиля. И мода середины XIX века, так называемое второе рококо, очень мало соответствует художественным принципам стиля XVIII века. Основными чертами моды и интерьера этого периода являлись перегруженность и дробность, которые отразились и в модных мелочах.

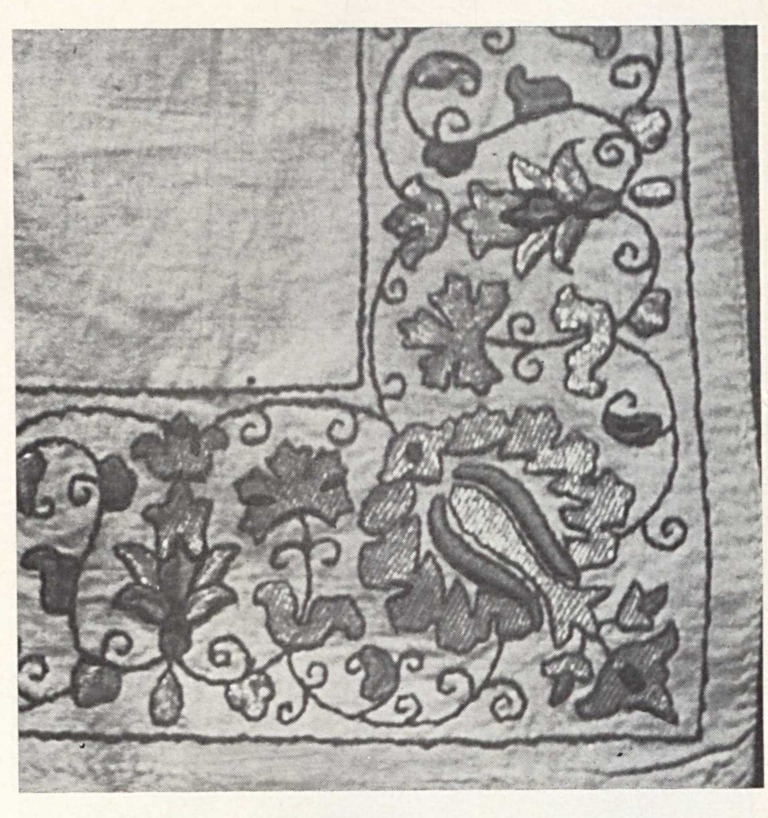
В отделке маленького носового платка в это время используется все разнообразие композиционных построений, богатство растительного орнамента, неограниченные возможности технических приемов шитья белой гладью. Конечно, многое зависело от социального уровня и личного вкуса заказчицы и художественной одаренности мастериц-вышивальщиц.

В декоре платка, роскошного и парадного, перегруженность орнамента выступает особен-











но четко. Пышная, сложная по контуру кайма с великолепными геометрическими розетками-цветами красотой своих узоров, масштабным соотношением и статикой спорит с бурным движением и динамикой букетов и гирлянд основного узора. Есть некоторая механичность в соединении этих орнаментов. В то же время платок поражает богатой фантазией в трактовке растительных и геометрических мотивов, разнообразием видов швов и совершенством мастерства вышивальщицы.

Вторая половина XIX века в художественно-стилевом плане является периодом разностилья, что естественно отразилось и на моде. В вышивке носовых платков этого времени можно встретить самые различные типы композиций и орнаментальных мотивов. Растительный орнамент остается ведущим в вышивке платков.

В это время делаются попытки создать новые варианты соединения различных материалов в декоре, тенденция, получившая широкое развитие в конце XIX — начале XX века. На платке из коллекции Гос. Эрмитажа мастерица расположила вышитую белой гладью ветку с узкими листьями и пышными цветами на кружеве. Вышивка выполнена по высокому настилу и своей объемностью создает многоплановость декора, разрушая плоскостность платка.

Носовой платок на протяжении многовековой истории своего бытования являлся модной мелочью, и характером своего декора отражал историю развития декоративного искусства и моды. Небольшой кусочек ткани, силой таланта и мастерства безвестных вышивальщиц, превращался в изысканное произведение искусства, красота которого радует и в наши дни.

Людмила Синельникова

* *М. Приселков.* Гардероб вельможи конца XVIII — начала XIX века.— В сб.: «Записки историко-бытового отдела Государственного Русского музея». Л., 1928, т. I, с. 116.

Декоративное Искусство СССР

журнал современной практики,
теории и истории
монументального и декоративного
искусства,
художественной промышленности
и народного творчества,
художественного проектирования
и дизайна

Ежемесячный журнал
Союза художников СССР. 11 (252). 1978
Основан в 1957 году

В номере:

На обложке:
В. Грицюк
«Революция».
Витраж. г. Харьков

Черно-белые иллюстрации на стр. 4—7 воспроизведены из каталога «Ленин в венгерской скульптуре».

Издательство
© «Советский художник»
125319 Москва,
ул. Черняховского, 4а

Адрес редакции
журнала: 103009
Москва, К-9, ул. Горького, 9
тел. 229-19-10, 229-68-45

Рукописи не возвращаются

А07857 от 11.X.1978 г.
Сдано в набор 7.IX.1978 г.
Бумага мелованная
Формат 70×108 1/8
Бумажных листов 3
Учетно-издательских листов 10,998
Условных печатных листов 8,4
Печатных листов 6
Зак. 4167. Тираж 34 000
Цена 1 р. 20 к.
Индекс 70240
Московская типография № 5
«Союзполиграфпрома» при
Государственном комитете
СССР по делам издательств,
полиграфии и книжной
торговли. Москва,
Мало-Московская, 21

Только факты

Москва. 25 июля в залах Академии художеств СССР открылась республиканская выставка произведений молодых художников России. Молодые живописцы, скульпторы, графики, художники театра и кино, декоративно-прикладного искусства посвятили нынешний смотр своего творчества 60-летию Ленинского комсомола.

*

Более 900 произведений мастеров изобразительного искусства и молодых художников России было представлено на выставке «Художники России — детям», открывшейся 18 июля в выставочном зале Союза художников СССР (Уральская ул., 6). Среди них — живописные полотна, скульптура, графика и мозаика, куклы и игрушки, модели детской одежды и произведения декоративно-прикладного искусства — сервизы, декоративная керамика, композиция из стекла. Выставка будет показана в Ленинграде, Горьком и других городах Российской Федерации.

*

Выставка «Чешское и европейское искусство первой половины XX столетия» из собрания Национальной галереи в Праге была открыта в Государственном музее имени А. С. Пушкина. Она знакомила с основными тенденциями чешской живописи и скульптуры этого периода.

*

«Таманян был настоящим архитектором — продолжателем плеяды больших мастеров классической армянской архитектуры, вкладывающим в свои произведения душу и сердце...» — писал А. В. Щусев об Александре Таманяне в 1947 году. В Государственном научно-исследовательском музее архитектуры имени А. В. Щусева летом нынешнего года была развернута экспозиция к столетию со дня рождения выдающегося советского архитектора А. И. Таманяна. В ней лаконично были обозначены основные этапы его творчества, показаны некоторые проекты и сооружения.

*

В нашей стране 48 театров юного зрителя, 111 кукольных и один музыкальный. С их историей, репертуаром познакомила выставка «Театр — детям», посвященная 60-летию создания первого советского детского театра. Широко были представлены эскизы костюмов и декораций к театральным постановкам, выполненные известными художниками, а также книги о детском театре, грамзаписи музыкальных и драматических спектаклей для ребят, ноты. Отдельная экспозиция рассказала об участии советских театральных деятелей в создании театров на Кубе, в Чехословакии и других странах.

*

Ленинград. В Государственном музее этнографии народов СССР в июле была открыта выставка «Народные художественные промыслы Советской Молдавии». Демонстрировались экспонаты из этнографической коллекции Государственного историко-краеведческого музея Молдавской ССР и лучшие образцы продукции объединения народно-художественных промыслов Молдавии. В экспозиции было представлено искусство ковроделов, ткачей, гончаров, резчиков по камню, дереву, вышивальщиц, мастеров по изготовлению музыкальных инструментов, плетеных изделий. Во время знакомства с выставкой посетители смогли послушать молдавскую национальную музыку в исполнении лучших народных музыкальных коллективов Молдавии.

*

В июле в выставочном зале Ленинградской организации Союза художников РСФСР открылась выставка произведений художников театра и кино. Было представлено более 300 работ, созданных за последние 10 лет. Среди них эскизы оформления спектаклей, кинокартин, поставленных в театрах, на киностудиях и студии телевидения. В числе ста участников экспозиции — признанные мастера и талантливая молодежь.

*

В залах Музея Академии художеств СССР летом нынешнего года была открыта выставка дипломных работ питомцев Института имени И. Е. Репина (выпуск 1978 года). В экспозиции можно было видеть архитектурные проекты. Это, в частности, туристский комплекс на три тысячи человек, конно-спортивный манеж, картинная галерея, здание библиотеки на 5 млн. томов. Среди живописных работ большое полотно «Утро на БАМе», портреты наших современников, пейзажи. В числе образцов монументального искусства — эскиз для мозаики «Ломоносов», картина «Гражданская казнь Чернышевского», гобелен «Шествие ряженых». Графические работы представлены иллюстрациями к произведениям классической и зарубежной литературы, книгам советских авторов, а кроме того, сериями эстампов, рассказывающими о жизни советских людей. На крупных снимках запечатлены скульптурные работы.

*

Интересную коллекцию тканей новых рисунков показали художники фабрик ситценабивной имени Веры Слуцкой и ткацко-красильной имени Желябова. Члены художественного совета объединения «Ленхлоппром» отметили изящные рисунки для сорочечных тканей, маркизета и штапельного полотна. Из 70 представленных работ художников фабрик 51 получила отличную оценку.

*

Алма-Ата. Плакаты из коллекции музея в Веймаре демонстрировались в Государственном музее искусств Казахской ССР. Экспонировались плакаты, рекламирующие выставки, которые проходили в ГДР, Советском Союзе, Италии, Чехословакии, Швейцарии, Голландии и в других странах. Коллекционированием плакатов музей Веймара занимается пять лет.

Бендеры. В картинной галерее города работает передвижная выставка из фондов Государственного музея искусств народов Востока «Современное декоративно-прикладное искусство Индии», созданная на материале выставки 1956 года. Экспозиция дает емкое представление о видах древнейших ремесел страны, о мифологии, полной гиперболизации и безудержной фантастики, о цветущей природе Индии, овеянной духом древних легенд и преданий.

*

Баку. На площади, носящей имя Газанфара Мусабекова, в канун 90-летия со дня его рождения открыт памятник этому пламенному революционеру. Памятник высечен из монолитного серого гранита скульптором Кямалом Алекперовым. Архитектор — Парвиз Гусейнов. Величественный скульптурный портрет Газанфара Мусабекова, вписавшийся в окружающий ландшафт Нагорного плато, стал составной частью скульптурно-архитектурного ансамбля столицы Азербайджана.

*

Йошкар-Ола. Здесь был открыт памятник основоположнику марийской литературы С. Г. Чавайну. Автор скульптуры — заслуженный художник РСФСР Б. Дюжев, архитекторы — заслуженные архитекторы РСФСР Е. Стамо и П. Самсонов.

*

Измаил. В этом старинном придунайском городе открыт памятник болгарскому поэту-революционеру Христо Ботеву. Облицованная гранитом стена с бюстом создана по проекту скульптора М. Недопаки и архитектора Н. Бадерко.

*

Кишинев. Страницы многовековой дружбы народов России и балканских стран запечатлел художественный альбом, выпущенный совместно молдавским издательством «Тимпул» и болгарским «Септември». Альбом составили 52 листа репродукций произведений народного художника Молдавской ССР Леонида Григорашенко, объединенных названием «В веках и поколениях вместе».

*

Львов. Сотрудники львовской научной библиотеки Академии наук СССР обнаружили старинную книгу. Судя по шрифту и полиграфическому оформлению, она появилась в XV веке. Установлено, что это «Сущность вещей» Бартоломея да Гранвиля, изданная в 1481 году в городе Кельне.

*

Орел. В областной картинной галерее открылась выставка «Народное искусство Орловщины XIX—XX веков». Она создана на основе материалов из фондов галереи, собранных в результате поездок экспедиций по районам области. В экспозиции представлены образцы различных видов народного прикладного искусства: ковроткачество, вышивка, кружевоплетение, гончарные изделия, резьба по дереву. Выставка показывает художественные особенности старинного шитья и народного костюма различных районов Орловщины.

Орджоникидзе. (Северо-Осетинская АССР). Здесь была развернута зональная художественная выставка «Графика Юга». На ней экспонировалось около 600 работ 150 авторов. Это новые произведения художников Ростовской области, Ставропольского и Краснодарского краев, Дагестана, Кабардино-Балкарии, Калмыкии и Северной Осетии. Помимо графических листов, на выставке были представлены живопись, скульптура, прикладное искусство, творчество театральных художников.

*

Подольск. В местном выставочном зале была открыта художественная выставка «Общий путь». Было экспонировано около 300 работ 100 художников — представителей Среднечешской области (ЧССР), Потсдамского округа ГДР, Седлецкого воеводства ПНР, Софийского округа НРБ и Московской области. Впервые эта экспозиция была показана в чехословацкой столице и приурочивалась к 60-летию Великого Октября. Теперь она на подмосковной земле, а потом с нею познакомятся жители Болгарии, ГДР, Польши.

*

Псков. Здесь была открыта выставка польского плаката. На листах, созданных известными графиками братской страны, воплощен образ В. И. Ленина. Эта коллекция — дар Варшавского музея В. И. Ленина Псковскому дому-музею вождя революции.

*

Юрмала. В самом оживленном месте латвийского города-курорта рядом с прославленным концертным залом Дзинтари расположилось три постоянных экспозиционных зала, в которых летом нынешнего года была развернута республиканская тематическая выставка «Искусство и спорт». В ней приняли участие около 70 живописцев, графиков, скульпторов, мастеров декоративно-прикладного искусства.

*

Берлин. В залах Дома германо-советской дружбы на Унтер ден Линден летом нынешнего года были выставлены одновременно работы трех московских художниц — представительниц трех поколений: А. Корсаковой, Е. Ключевской и Т. Назаренко. Инициатором этой выставки стал один из руководителей Общества германо-советской дружбы, известный знаток и коллекционер советской графики и живописи доктор Лотар Больц.

*

Улан-Батор. Разнообразием цветов и оттенков, неповторимостью форм отмечены работы литовских умельцев, представленные на впервые открывшейся здесь выставке художественных изделий из янтаря. В развернутой экспозиции более 200 различных украшений: кулоны, ожерелья, броши, серьги, бусы. Среди их авторов — известные художники — мастера И. Чирикас, А. Рашитинене, К. Толейкис.

Индекс 70240 Цена 1 р. 20 к.